DANTE STUDIES

with the Annual Report
of the Dante Society



CXXVI

2008

Acknowledgment
The emblem in the cover design is taken from a medal created by the late sculptor Joseph A. Coletti of Boston, Massachusetts, for the Dante Society in commemoration of the septicentenary of Dante's birth.

DANTE STUDIES

DANTE STUDIES

with the Annual Report
of the Dante Society

CXXVI

Editor-in-Chief
RICHARD LANSING

Published for
The Dante Society of America, Incorporated
Cambridge, Massachusetts
by
Fordham University Press
Bronx, New York
2008

DANTE STUDIES

with the Annual Report of the Dante Society

Dante Studies, formerly the *Annual Report of the Dante Society*, is published annually. All correspondence regarding membership in the Dante Society should be addressed to Vincent Pollina, Secretary-Treasurer, The Dante Society of America, P.O. Box 1558, Arlington, MA 02474–0023; e-mail: dsa@dantesociety.org. Inquiries about *subscriptions* to the journal and/or *back orders* should be sent to Margaret Noonan, Business Manager, Fordham University Press, University Box L, Bronx, NY 10458–5172; e-mail: mnoonan@fordham.edu. *Submissions* to the journal from members of the Society should be addressed to Richard Lansing, Editor, *Dante Studies*, by e-mail attachment *only* (preferably in Microsoft Word): lansing@brandeis.edu. A style sheet with guidelines for manuscript format and style appears at the end of this issue and can also be found on our Web site at www.dantesociety.org | Publications | Dante Studies.

Library of Congress catalog card number: 15-2183
ISSN 0070-2862

Printed in the United States of America

Contents

Resurrecting Ovid's Pierides: Dante's Invocation to Calliope in *Purgatorio* 1.7–12

JESSICA LEVENSTEIN

A little learning is a dangerous thing;
Drink deep or taste not the Pierian spring.
—Alexander Pope, "An Essay on Criticism"

The poem too
is a palimpsest streaking
with erasures, smelling
of departure and burnt stone.
—Galway Kinnell, "The Poem"

The invocation that opens Dante's *Purgatorio* refers explicitly to a mythological tale of poetic challenge, the Pierides' contest with the Muses, drawn from Ovid's *Metamorphoses.*[1] As with other Ovidian tales of artistic competition, the mortal Pierides, inevitably vanquished by their divine opponents, pay a high penalty for their hubris: they are transformed immediately into chattering magpies. An allusion to this tale at the beginning of the second *cantica* of Dante's expansive poem signals the poet's acknowledgment of the dangerous folly of artistic presumption. Dante's knowing reference to the story addresses the certain necessity of celestial assistance; his allusion to the Pierides' defeat attempts to distinguish Dante's poetic project from other ambitious endeavors conducted without the benefit of heavenly grace.[2] But while the contours of this interpretation of the passage conform to Dante's general interest in differentiating the *Commedia* from its classical antecedents, the substance of Dante's prayer to Calliope prompts us to consider this difference from an additional, more oblique angle: Dante's allusion to the song contest

and his emphatic reference to the brutal transformation of the Pierides into magpies suggest that, here, at the beginning of *Purgatorio*, the *Commedia*'s stance on imitation, originality, and forgiveness marks the difference between Dante's work and the works that go before it, as much as its privileged status as inspired poem does. Indeed, the poem's reelaboration of the Pierides' story allows Dante to explore the problems of the reproduction of a prior text at the same time that it implicitly contrasts pagan and Christian views on repentance. Through this metapoetic moment in the poem Dante manifestly grapples with his specifically Christian poetics, and, in so doing, convincingly reasserts the novelty and preeminence of his poetic project.

Metamorphoses 5.294–678

We first hear of the Pierides in Book 5 of the *Metamorphoses*, when Minerva mistakes the sound of the magpie for human speech. The goddess learns from the muse Urania that until recently the magpies, who can imitate any sound ("imitantes omnia picae" [5.299]), were the human daughters of Pierus, the Pierides.[3] The nine sisters, "swollen with pride of numbers" ("intumuit numero" [5.305]), challenged the nine Muses to a song contest, to be judged by the nymphs of Mount Helicon. Urania recounts a condensed version of the Pierides' song, the tale of the battle between the giants and the gods, and then repeats the Muses' entry, Calliope's account of the rape of Persephone. The reader learns that at the conclusion of the contest the Muses are declared the victors.

The very structure of the episode endows the story from the beginning with an acute sense of poetic self-consciousness. The song competition, like the mention of the Muses themselves, immediately suggests a moment of heightened poetic self-reflection on Ovid's part.[4] That is, a contest, in which both sides narrate metamorphoses and which itself is predicated on the evaluation of these tales offers the poet a striking opportunity for self-reflection.[5] The self-consciousness inhering to the scene, moreover, is intensified by the ambiguous language used to describe the Pierides' prideful stance: "intumuit numero" (5.305). The adjectival form of *intumuit*—tumidus—occasionally carries a metaliterary valence; as "swollen," it is used with some frequency to characterize stylistic pomposity. Ovid's use of *intumuit* might thus easily point to a literary-critical

trope already attested in Augustan literature and can be read here as Urania's insinuation that the Pierides' song was marked by poetic affectation.[6] In addition, the metrical connotations of "numero" ("poetic measure or meter") reinforce Urania's deprecating implication and thus contribute to the passage's mood of literary self-consciousness.[7]

The notion that Ovid's poetics may be as much at stake as the outcome of the contest itself gains strength as Ovid delves into the details of the competition; the song of the Pierides offers what appears to be a characteristically Ovidian narrative, complete with divine weakness and metamorphosis.[8] According to Urania's abbreviated account of the Pierides' entry, the mortal challengers sing of the giant Typhoeus's pursuit of the gods, of their fearful flight into Egypt, and of their subsequent transformations into various animals with which they are subsequently identified. That is, the Pierides narrate a gigantomachy in which the giants are the stronger party. The prideful sisters tacitly express their own belief in the gods' vulnerability. The Pierides' song describes metamorphoses and provides etiologies; it thus stands as a miniature of the poem of which it is a part. Moreover, like the *Metamorphoses*, it makes no effort to exalt the gods; they exhibit not only fear but a propensity for deception through bodily transformation.[9] The inset narrative, then, functions as a distillation of Ovid's voluminous project, a succinct presentation of some of the poem's fundamental themes. At the same time, however, it is worth noting that the Pierides' report of the clash between the giants and the gods also contradicts a parenthetical account of the strife found earlier in the poem, in which Jupiter seems to win victory over the insurgent Typhoeus with his powerful thunderbolt: "vires sibi demere temptat / nec, quo centimanum deiecerat igne Typhoea" (and yet whatever way he can he essays to lessen his own might, nor arms himself with that bolt with which he had hurled down from heaven Typhoeus of the hundred hands [3.302–3]). This brief report of Jupiter's triumph implies the fictitiousness of the Pierides' narrative of divine helplessness. On the other hand, by presenting two conflicting versions of the story in the same poem, Ovid seems to destabilize both his own and the Pierides' narrative authority, suggesting the elusiveness of the "true" story.[10]

Urania recapitulates the unnamed mortal's song in fewer than fifteen verses before devoting more than three hundred to the recitation of her sister Calliope's winning entry. The Muse also reports Calliope's song directly and verbatim, while her use of indirect discourse prevents the

reader from evaluating the rhetorical merit of the Pierides' narrative. Urania's speech, then, contains and obfuscates the defiant articulation of the Pierides, as if to restrain both their personal irreverence and the impiety of their tale. Moreover, the content of Calliope's song itself functions as an emphatic correction of the Pierides' profane disrespect for divine authority and a stern warning to rebellious mortals: the Muse's lengthy tale includes several incidents which confirm the omnipotence of the gods and their willingness to wreak vengeance on the mortals who offend them.

While Calliope's story amends the Pierides' song, it also sustains the self-conscious tone wrought by the structure, language, and themes of the episode. As Urania recounts, "dedimus summam certaminis uni; / surgit et . . . / Calliope querulas praetemptat pollice chordas" (we gave the conduct of our strife to one, Calliope; who rose and . . . tried the plaintive chords with her thumb [5.337–39]). The verb that describes the beginning of her performance, *surgit,* points up the episode's interest in poetry per se; Ovid and his contemporaries regularly use the verb to signify higher poetic engagement.[11] In Urania's record of the competition, even Calliope's physical movements signal the Muses' poetic superiority over the Pierides: when Calliope rises ("surgit") she elevates the discourse, bringing it to a loftier artistic level.

Beginning with a hymnic preface to Ceres that buttresses the suggestion of elevation, praises the goddess's beneficence, and implicitly rebukes the Pierides' sacrilege, Calliope then contradicts the mortal sisters' confident account of Typhoeus's victorious insurrection.[12] The Muse claims that the giant lies pinned down beneath the island of Sicily, punished for his daring: "Vasta giganteis ingesta est insula membris / Trinacris et magnis subiectum molibus urguet / aetherias ausum sperare Typhoea sedes" (The huge island of Sicily had been heaped upon the body of the giant, and with its vast weight was resting on Typhoeus, who had dared to aspire to the heights of heaven [5.346–48]). He vomits flames from his mouth, causing Mount Etna's volcanic eruptions, and vainly struggles to rise, shaking the island in violent earthquakes: "nititur ille quidem pugnatque resurgere saepe" (he struggles indeed, and strives often to rise again [5.349]). Calliope's portrayal of the helpless giant restores order to the mortals' rendering of an anarchic universe while at the same time serving to reprove and warn the Pierides of the result of insurgence: those that boldly aspire to divine heights suffer severe consequences.

Calliope continues to reform the Pierides' narrative as she turns to her oration's subject, the rape of Proserpina and Ceres's wrathful response to the assault on her daughter. The divine disorder depicted by the mortal singers, in which the gods are constrained to assume bestial forms to escape from the giants, is corrected by the Muse's portrayal of the forceful Pluto and the determined Ceres. Moreover, Ceres's largess is once again confirmed by Calliope's concluding description of the goddess's agricultural gift to the land.[13]

The impression of order imparted by the bracketing representations of Ceres's munificence, however, is illusory: Calliope's tale actually reveals a deeply imperiled world in which a complete lack of divine restraint leads directly to profound human suffering. Indeed, the gods in the Muse's story are as defective as the gods in the Pierides' story; they experience lust and anger and demonstrate spite and a critical loss of control. The gods' imperfections in Calliope's narration, then, function in the same way as their vulnerability functions in the Pieridian gigantomachy: the inset story represents a crystallization of the poem of which it is a part.[14]

According to Calliope, Pluto travels aboveground to inspect the damage caused by Typhoeus's convulsions under Sicily's weight. He is struck by Eros's arrow and rapes Proserpina, carrying her to Dis. Pluto's behavior is cast in a questionable light, even within the fiction of Calliope's tale. The nymph Cyane reproaches him: "non potes invitae Cereris gener esse: roganda, / non rapienda fuit" (you cannot be the son-in-law of Ceres against her will. The maiden should have been wooed, not ravished [5.415–16]). Indeed, the god is violent, precipitous, and wholly self-serving. The Muse's description of his behavior thus serves to link her tale with that of her rivals: both groups of sisters expose the weaknesses of the gods.[15]

Divine misconduct continues to occupy a conspicuous role in Calliope's song as Ceres fearfully scours Sicily for her daughter. She turns an insolent boy into a lizard for mocking her and then, dismayed to find evidence of her daughter's rape, she devastates the land. Ceres revokes the gift of vegetation, failing, like Pluto, to consider the consequences of her actions. Arethusa's subsequent reproach of the goddess—"inmensos siste labores / . . . / terra nihil meruit" (cease now your boundless toils . . . the land is innocent [5.490–92])—augments the correlation between the god of the underworld and the goddess of the harvest; both Pluto and

Ceres within the framework of the tale incur the disapprobation of nymphs for their heedless misdeeds.[16] After she has berated the goddess, however, Arethusa informs her of Proserpina's whereabouts, and desperate with grief, Ceres asks Jupiter to intervene on their daughter's behalf. Jupiter mediates between the two divinities and arranges a compromise: the girl will split each year between earth and Dis. Ceres now returns to Arethusa to hear the nymph's sad story: Arethusa was pursued relentlessly by a river god until she was transformed into a stream and borne to Sicily. It is only at this point that Ceres thinks to restore growth to the land, bidding Triptolemus to scatter seeds of grain. When the youth is threatened by a barbaric king, Ceres transforms his attacker into a lynx. Here Calliope concludes her tale.

The Muse's story may begin with a solemn hymn to a providing goddess, but in the course of the narrative Calliope details a litany of celestial misdeeds: Pluto's rape of Proserpina, Ceres's metamorphosis of the impudent boy, the goddess's destruction of the crops, and Alpheus's aborted rape of Arethusa. Divine assault is as much a part of Calliope's song as divine fear is of the Pierides' song. Moreover, within the fictional economy of the *Metamorphoses*, the Muse's song is no more "true" than her rivals' revised gigantomachy: when Orpheus, Calliope's son, travels to Hades in the tenth book of Ovid's poem, he casts doubt on the veracity of his mother's tale, appealing to Pluto's knowledge of love: "famaque si veteris non est mentita rapinae, / vos quoque iunxit Amor" (and if the story of the old-time ravishment is not false, you, too, were joined by love [10.28–29]).[17] Orpheus's assumption is that Calliope's story is *mentita*; it bears no more intrinsic authenticity than the Pierides' dubious account of the battle between the gods and the giants.[18]

When Calliope finishes her recital, the nymphs immediately and unanimously award her the victory, without explaining the reasons behind their decision.[19] The Pierides retort with reviling and are threatened with punishment by Urania. Still uncowed by the Muses' authority, the Pierides deride the goddess and are transformed into magpies. The birds retain the qualities that earned them the metamorphosis; magpies are characterized by garrulity: "Nunc quoque in alitibus facundia prisca remansit / raucaque garrulitas studiumque inmane loquendi" (Even now in their feathered form their old-time gift of speech remains, their hoarse garrulity, their boundless passion for talk [5.677–78]). Yet, as the narrator makes clear when the *imitantes omnia picae* are first introduced in 5.299, the birds'

"talk" is merely the imitative production of sounds. Their *facundia*, *garrulitas*, and *studium . . . loquendi* remain, but they now take part in the duplication of speech rather than its origination. Their punishment preserves their ability to speak while ironically denying them the ability to create speech.[20]

The Pierides can only mimic the words of others, without giving expression to their own thoughts or ideas. They are prohibited from signification. The nature of the Pierides' punishment, coupled with the episode's permeation by poetic self-reflection, solicits a metaliterary interpretation: the metamorphosis of the Pierides into magpies may stand as a literalization of a human artistic failure to create art marked by originality. Stephen Hinds makes this point convincingly, claiming that "the punishment which [the Muses] inflict on their rivals brands those rivals as having been . . . the sort of unlearned poets in whom the subtle art of literary *imitatio* is reduced to slavish copying of tradition."[21] Within the *Metamorphoses*, the daughters of Pierus may represent such derivative poets, and their defeat and subsequent transformation may express Ovid's own antipathy for *imitatio* without *variatio*.

Dante and the Magpies

The magpie's imitative function proves to be an engaging topic of inquiry for Dante as well: he treats the subject twice outside the *Commedia*. In *De vulgari eloquentia*, Dante anticipates objections to his statement that animals are not capable of speech by arguing that Ovid's magpies do not really speak but merely reproduce sound:

Si vero contra argumentetur quis de eo quod Ovidius dicit in quinto Metamorfoseos de picis loquentibus, dicimus quod hoc figurate dicit, aliud intelligens. Et si dicatur quod pice adhuc et alie aves locuntur, dicimus quod falsum est, quia talis actus locutio non est, sed quedam imitatio soni nostre vocis; vel quod nituntur imitari nos in quantum sonamus, sed non in quantum loquimur. Unde si expresse dicenti "pica" resonaret etiam "pica", non esset hec nisi representatio vel imitatio soni illius qui prius dixisset. (1.2.7)

Moreover, if anyone finds a contrary argument in what Ovid, in the fifth book of the *Metamorphoses*, says about talking magpies, I reply that this is said figuratively, and means something else. And if it be claimed that, to this day, magpies and other birds do indeed speak, I say that this is not so; for their act is not speaking, but rather an imitation of the sound of the human voice—or it may be

that they try to imitate us in so far as we make a noise, but not in so far as we speak. So that, if to someone who said "pica" aloud the bird were to return the word "pica," this would be a reproduction or imitation of the sound made by the person who uttered the word first.[22]

Dante is unwavering: neither the magpies of Ovid's fiction nor the magpies of fourteenth-century Italy are capable of real enunciation. The *Convivio* makes a similar case:

Solamente l'uomo intra li animali parla, e ha reggimenti e atti che si dicono razionali, però che solo elli ha in sé ragione. E se alcuno volesse dire contra, dicendo che alcuno uccello parli, sì come pare di certi, massimamente de la gazza e del pappagallo, . . . rispondo che non è vero che parlino né che abbiano reggimenti, però che non hanno ragione, de la quale queste cose convegnono procedere; né è in loro lo principio di queste operazioni, né conoscono che sia ciò, né intendono per quello alcuna cosa significare, ma solo quello che veggiono e odono ripresentare. (3.7.8–9)[23]

Magpies are again held up as the counterexample that fails. They may seem to disprove the thesis that human beings alone are capable of articulation, but, as Dante reiterates, their speech is in fact the mere reproduction of sound. Rather than *significare*, magpies are capable only of *ripresentare*; deprived of reason, their *locutio* is nothing but *imitatio.*

The *Commedia* and the Pierides

In the *Commedia*, Dante's interest in the magpie's sound is somewhat redirected; he no longer addresses the skills of the bird itself, but refers repeatedly to Ovid's lengthy account of the bird's mythic origin by treating both the frame story of the Ovidian narrative and several of the episode's inset tales.[24] Dante's invocation to Calliope, at the beginning of *Purgatorio*, however, demonstrates a direct engagement with the artistic competition between the Pierides and the Muses. At the outset of the second *cantica*, Dante makes the invocation:

  e canterò di quel secondo regno
dove l'umano spirito si purga
e di salire al ciel diventa degno.
  Ma qui la morta poesì resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Calïopè alquanto surga,
  seguitando il mio canto con quel suono

di cui le Piche misere sentiro
lo colpo tal, che disperar perdono.
(*Purg.* 1.4–12)

Just as he did in the second canto of *Inferno*, Dante appeals to the Muses to aid his endeavor.[25] He asks to be aligned with the victorious sisters, to benefit from their divine assistance. He situates himself among them ("poi che vostro sono") and entreats their leader, Calliope, to allow her song to harmonize with his. The logic of Dante's request is unassailable: he wants to be on the winning team. Indeed, his petition to Calliope seems to register his understanding of the impossibility of poetic success without divine intervention. The Muses, moreover, are explicitly marked as divine. They are "sante Muse," holy beings with the power to bestow sacred blessings.[26] As such, they can be seen to function as Christianized pagans, deities who receive their divine power from the Christian God; for the purposes of the poem they transcend their pagan identities in order to bring help to the Christian poet.

While the invocation praises the Muses for their spiritual righteousness and artistic supremacy, it is also possible to detect a note of disapproval in Dante's portrayal of the substance of the Muses' reprisal. As "sante" as the Muses may be, their agonistic, retaliatory conduct—the principal feature of Dante's representation of their contest with the Pierides—suggests a set of values that is foreign to the ethos of Dante's Purgatory. Indeed, Dante seems to exalt the "sante Muse" at the same time that he draws attention to their questionable behavior. He reconciles the pagan deities to his Christian poem by calling them "sante," but he retains a trace of their pre-Christian origins by laying emphasis on Calliope's unforgiving animosity. For example, Dante's description of the Muses' victory over their mortal challengers serves to underscore the disparity between the two opponents. Dante's Pierides are called "Piche misere." Divested of their human identity, they become both less and more pitiable. They are dehumanized creatures, devoid of any characteristics that might make them accessible to the reader, at the same time as they are helpless animals, fighting a battle they cannot possibly win. The adjective *misere*, however, seems to urge the more sympathetic reading: they are unfortunate victims, wretched and defenseless. Furthermore, Calliope's song delivers an aggressive "colpo," which seems to imply superior strength more than superior skill. The *colpo* affects the Pierides so strongly that they "disperar

perdono." To be sure, in Ovid's account of the contest, the Pierides neither ask for pardon nor exhibit any signs of remorse or regret. Rather, they insolently scorn the Muses' authority, even after they have clearly earned their opponents' dangerous wrath. Dante's narration of their tale, however, utterly elides the mortals' arrogant mockery; in the *Commedia*'s condensed version of the story, it is the Muse's *colpo* that prevents the possibility of pardon, rather than the Pierides' own relentless disrespect.

Dante's use of "disperar perdono," too, may signal his discomfort with the divine cruelty manifested by the Muses; the centrality of forgiveness both to Christian doctrine and to the *Commedia* necessarily casts the Muses' denial of pardon in a negative light.[27] *Purgatorio,* in particular, insists upon the virtue of forgiveness, presenting a veritable catalog of pardoned sinners.[28] For example, Manfred, who turned to God only in his last moments, calls Him "quei che volontier *perdona*" (*Purg.* 3.120, my emphasis throughout), while two cantos later, a group of late repentants explain, "quivi lume del ciel ne fece accorti, / sì che, pentendo e *perdonando*, fora / di vita uscimmo a Dio pacificati" (*Purg.* 5.54–56). Further, the penitents on the terrace of pride recite "E come noi lo mal ch'avem sofferto / *perdoniamo* a ciascuno, e tu *perdona* / benigno, e non guardar lo nostro merto" (*Purg.* 11.16–18), Dante's version of the Lord's Prayer. Indeed, the entire *cantica,* leading up to and including Dante's interview with Beatrice in the earthly paradise, is predicated on the ecclesiastical model of confession, contrition, and satisfaction. By opening this realm of forgiveness with a depiction of the negation of forgiveness, the poet suggests the crucial difference between *Purgatorio*'s belief system and that of Ovid's *Metamorphoses*: in the pagan world, pardon is not a possibility.[29]

By inaugurating the *cantica* of penance and redemption with a deliberate portrait of severe retribution, Dante establishes an implicit contrast between the Muses and Beatrice. Dante, like the Pierides, sins before the divine presence and is sharply rebuked. Once he has confessed his transgressions, however, he is offered absolution, led through the river of Lethe, and eventually conducted to paradise. Beatrice may be a harsh confessor, but her capacity to pardon the pilgrim decisively distinguishes her from the unforgiving sisters of Ovid's *Metamorphoses*. Indeed, there may be nine Muses, but only Beatrice fulfills the Trinitarian implications of the number nine explored in Dante's *Vita Nuova*.[30] Dante's invocation to the Muses thus implies the inadequacy of such an invocation: only Beatrice, the true embodiment of nineness, can offer Dante *perdono*.

The contrast between Christianity's clemency and the pagan gods' absolutism, denoted by the invocation to the "sante Muse," grows even sharper once the canto reveals its involvement with the drama of Christ's resurrection. As the Easter sun rises over Mount Purgatory, Dante evokes the rebirth of Christ and the dawn of redemption, praying, "Ma qui la morta poesì resurga." Through Christ's blood, humankind is redeemed and forgiveness made possible. His resurrection represents the Christian soul's second chance, its occasion for *perdono*. Dante's poetry, then, will rise up from the dead in imitation of Christ's resurrection. Or, more precisely, Dante's poetry will rise up from the dead *through* Christ's resurrection, for it is only the redemption bought by His blood that enables the pilgrim to ascend through the depths of hell to greet the rising sun of Purgatory and record its glory. The Muse may rise ("surga") two lines later ("qui Calïopè alquanto surga"), yet only through Christ, or his analogue, Beatrice, can Dante's art rise again ("resurga"). Calliope might enable Dante to reach a higher poetic elevation, but, unconversant in *perdono*, she cannot effect his spiritual and poetic reelevation. While Dante's "Calïopè . . . surga" is doubtlessly derived from Ovid's "surgit . . . / Calliope" (*Met.* 5.338–39), his "la morta poesì resurga" can only be derived from Christ's "resurrexero."[31]

Typhoeus, trapped under the weight of the island of Sicily by the gods he attempts to depose, in the Muses' account of his defeat, also struggles to rise again—"pugnatque *resurgere* saepe" (5.349)—and fails. Dante, however, will not suffer Typhoeus's fate. Not only has he learned from his pagan counterparts' misguided attempts to aspire to the heavens—"aetherias . . . sperare" (5.348)—and rival the art of the gods, but he undertakes his effort to rise again in a realm where *resurgere* is made possible, where Christ's ascent offers the pilgrim an enabling model of resurrection.

Given the thematic significance of rebirth to Calliope's tale of vegetative death and regeneration—Ceres blights the land, only to recultivate it—it seems plausible to object that, in invoking the pagan deity, Dante actually draws attention to a Christological component of the Muse's story and implies that Calliope's victory over her mortal challengers signifies the triumph of resurrection over insurrection.[32] Dante's elision of the Pierides' insurgence, coupled with his representation of the Muses' unforgiving punition, however, casts doubt on this reading; insofar as Dante considers the content of the songs at all, it is just as likely that he

attends to the divine misconduct delineated by both contestants in Ovid's narrative. Indeed, Ceres's generative function acts as a mere bracket to a tale teeming with godly misbehavior; it is difficult to believe that Dante could have disregarded the song's emphatic depiction of theocratic abuse and human suffering while remaining attentive to the frame's hasty sketch of Ceres' beneficence.[33]

The definition of Purgatory that precedes Dante's invocation to Calliope, moreover, "quel secondo regno / dove l'umano spirito si purga / e di salire al ciel diventa *degno*" (*Purg.* 1.4–6; my emphasis throughout), discloses the insubstantiality of the Muse's reverent hymnic preface in Ovid's version of the tale, "Cereris sunt omnia munus; / illa canenda mihi est. utinam modo dicere possim / carmina *digna* dea! certe dea carmine *digna* est" (All things are the gift of Ceres; she must be taken as subject of my song. Would that I could worthily sing of her; surely the goddess is worthy of my song [*Met.* 5.343–45]). In the *Metamorphoses*, the Muse asks to be made worthy of a goddess whose destructive rage, in the verses that follow, results in terrestrial devastation and certain famine; she prays that her song might be *digna* of a deity who demonstrates no regard for the well-being of the innocent mortals who depend on her. Dante, on the other hand, describes Purgatory as the realm where spiritual purification allows the human soul to become *degno* to ascend to the heights of Heaven; the *umano spirito* works to become worthy of a God who will grant him absolution. When Dante revises Calliope's "carmina digna dea!" with his own "l'umano spirito si purga / e di salire al ciel diventa degno," he points out the profound distinction between Calliope's *dea* and his *ciel*, exposing the misplaced piety of the Muses. In so doing, he uncovers Ovid's ironic representation of the Muses' reverence and implies his own uneasiness with the Muses' self-congratulatory veneration. Moreover, in drawing an implicit comparison between the worthiness of the human spirit as it purges its sins to earn forgiveness and the worthiness of Calliope's song as she narrates the wanton misdeeds of the gods, Dante further suggests the inadequacy of the Muses he invokes and draws attention to the gulf separating his divine verse from theirs. Assisted by his own heavenly muse, Dante will strive for a song truly *degno* of a true God.

The *Commedia*'s insistent self-alignment with truth serves also to dismiss the Muses' pious correction of the Pierides' gigantomachy as self-righteous fiction. In *Paradiso* 8, Charles Martel explains the origins of Mount Etna's volcanic activity with "E la bella Trinacria, che caliga /

. . . / non per Tifeo ma per nascente solfo" (*Par.* 8.67–70). In so doing, he tacitly discounts the verity of Calliope's "degravat Aetna caput, sub qua resupinus harenas / eiectat flammamque ferox vomit ore Typhoeus" (Aetna's weight is on his head. Flung on his back beneath this mountain, the fierce Typhoeus spouts forth ashes and vomits flames from his mouth [5.352–53]). As Pamela Macfie points out, Charles Martel's correction "deprivileges the authoritative Muse's reading of Typhoeus's fate and the Pierides' tale."[34] By exposing the falsity of the Muses' claim, however, Dante in no way espouses the Pierides' position. Typhoeus's presence in the frozen lake of Cocytus (*Inf.* 31.124) makes clear that Dante credits the Pierides' account of the giant's triumphant resistance to the gods no more than he credits the Muses' fraudulent etiology of Mount Etna. Neither contestant in Ovid's song competition has access to veracity; only Dante, whose poem professes to transcribe inspired truth, can lay claim to the definitive narration of fact.

It is only fitting, then, that Dante ask Calliope to accompany his song rather than to lead it: "e qui Calïopè alquanto surga / seguitando il mio canto con quel suono" (*Purg.* 1.10). Dante proposes a collaboration—he will provide the words and the Muse will provide the music—but "seguitando" implies that she will take her cue from him rather than the other way around. Dante's "seguitando" suggests his artistic primacy with respect to the classical tradition. In a similar gesture, Dante asserts his authority with respect to scripture when, at the pageant of revelation, he declares his allegiance to John's version of the procession over Ezekiel's with the provocative "Giovanni è meco e da lui si diparte" (*Purg.* 29.105). Leaving the evident chronological impossibility of his claim to one side, Dante seems to insist on the prerogative of his text over that of the apostle.[35] Indeed, in his invocation to Calliope and elsewhere in the *Commedia*, Dante's self-assumed position is that of marshal: he may summon outside material for use in his poem, but he will never allow this material to predominate. Calliope is entreated to rise up, but only somewhat ("alquanto"). Dante may ask the Muse to accompany his song, but he limits her authority: he will never permit her *suono* to constitute the *canto* itself.

Dante's attitude toward his poetic predecessors is further indicated by his petition for the resurgence of dead poetry. As early commentators of the *Commedia* have noted, "qui la morta poesì resurga" might suggest his

interest in reviving the poetic values of classical literature.[36] In this historical reading, "morta poesì" signifies the art of the ancients, coming back to life through Dante's singular power of reanimation. Dante's ability to breathe new life into ancient texts, however, derives not from his duplication of them but from his transformation of them. He does not wish to substitute Calliope's, or Ovid's, song for his own; rather, he wishes to incorporate their songs in his. Dante may reprise the works of his classical precursors, but he does not reproduce them. He thus avoids the fate of the *Piche misere*, "quod nituntur imitari nos in quantum sonamus, sed non in quantum loquimur" (*DVE* 1.2.7).[37]

Dante's anachronistic use of *Piche* to designate the pre-transformation Pierides denotes his interest in their post-transformation identity and draws attention to the distinctions his earlier works make between human, signifying speech and the magpies' impoverished enunciation. Moreover, by naming them "Piche" in this passage, Dante's description of their defeat proleptically alludes to their eventual failure to signify. Dante collapses the sequence of Ovid's narrative, thus suggesting that it is the mindless repetition exemplified by the magpies that earns the Pierides the loss of their human identity. Dante's allusions to the Pierides, both in the *Commedia* and in the works that precede it, imply that the senseless rehearsal of received material engenders loss. The Pierides, defeated and disciplined by the nine Muses, are destined to replicate meaninglessly the sounds of others; Dante on the other hand, granted divine grace through the mediation of the ninefold Beatrice, resurrects anterior texts with full signification.

New York, New York

NOTES

1. Critical opinion on the source for Dante's allusion to the Pierides is unanimous: Ovid, *Met.* 5.294–678.

2. See, for example, Kevin Brownlee, "Dante and the Classical Poets," in *The Cambridge Companion to Dante*, ed. Rachel Jacoff (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 114.

3. I am using the Loeb Classical Library edition of the Latin text and English translation of the *Metamorphoses*, trans. Frank Justus Miller, 3rd ed., rev. G.P. Goold (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984). The only known treatment of the Pierides' story that predates Ovid occurs in Nicander's *Heteroioumena*, preserved in Antoninus Liberalis, *Metamorphoses* 9. Ovid's version differs significantly from his Hellenistic predecessor's.

4. As Stephen Hinds asserts, "The introduction into any poem of the Heliconian Muses, patron goddesses of literature itself, has always been a moment for the poet to turn in on himself (or rather,

perhaps, to stand outside himself) so as to contemplate more obtrusively then elsewhere the nature of his own craft." See *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-Conscious Muse* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 3. Similarly, Alison Sharrock points out that "the language of inspiration is part of a traditional discursive nexus through which poets play out the tensions involved in the poetic process as both creative and derivative." Sharrock's emphasis on anxiety about originality is particularly relevant to Dante's use of the Pierides episode at the beginning of *Purgatorio.* See "An A-musing Tale: Gender, Genre, and Ovid's Battles with Inspiration in the *Metamorphoses,*" in *Cultivating the Muse: Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature,* ed. Efrossini Spentzou and Don Fowler (Oxford: Oxford University Press, 2002), 207.

5. The topic of the story of the Pierides is, explicitly, storytelling, and the episode, with its digressive collections of stories, thus offers a glimpse of the artistic issues that concern the poet himself. Episodes such as these allow the reader to discern an expression of Ovid's poetics in the midst of his sprawling poem. For the artistic self-consciousness that permeates Ovidian inset tales such as this story, or the narratives of the Minyades (4.1–415) and Orpheus (10.143–739), see Betty Rose Nagle, "Two Miniature *Carmina Perpetua* in The *Metamorphoses*: Calliope and Orpheus," *Grazer Beiträge* 15 (1988): 99–125; and Eleanor Winsor Leach, "Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's *Metamorphoses,*" *Ramus* 3 (1974): 102–42, esp. 106–15. In addition to the narratives of the Minyades and Orpheus, the tale of the weaving contest between Arachne and Minerva furnishes Ovid with a fitting opportunity to indicate his own set of aesthetic concerns and preferences. See Leonard Barkan, *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism* (New Haven: Yale University Press, 1986), 1–5.

6. This interpretation of "intumuit" is presented convincingly by Hinds, *The Metamorphosis of Persephone,* 131 and 165 n. 36. The *Oxford Latin Dictionary*'s sixth definition for "tumidus" reads, "(of style, utterance, etc.) Affecting grandeur, high-flown, inflated; (sim. of speakers or writers)." See also the *OLD*'s fifth definition of "tumor": "(rhet.) Inflated or high-flown quality, affected grandeur (of diction); (also of subject-matter or sim.)."

7. Hinds, *The Metamorphosis of Persephone,* 131. See "numerus," *OLD,* definition 14.

8. Leach notes that "Ovid makes no perceptible stylistic distinctions between these stories related by other poets and those he tells *in propria persona*" ("Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure," 106).

9. On the *Metamorphoses*' persistent derogation of the gods, see G. Karl Galinsky, *Ovid's "Metamorphoses": An Introduction to the Basic Aspects* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1975), 162–73, esp. 169–70. Leach also draws attention to the similarity between the Pierides' exposure of the gods' weaknesses and Ovid's ("Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure," 114).

10. The possibility that Ovid himself attempted to write a gigantomachy at one time reinforces the association between the Pierides' song and the poem which contains it. In the *Amores,* Ovid remembers beginning a narrative of the wars between the giants and the gods, only to turn back to love elegy to please his beloved, "Ausus eram, memini, caelestia dicere bella / centimanumque Gyen" (I had dared, I remember, to sing . . . of the wars of heaven and Gyas of the hundred hands [2.1.11–12]). In the *Tristia* too Ovid allows himself the possibility of describing the giants' insurrection but admits to being unfit for the task: "at si me iubeas domitos Iovis igne Gigantes / dicere, conantem debilitabit onus" (but if you should bid me sing of the Giants conquered by Jove's lightning, the burden will weaken me in the attempt [2.333–34]). Citations of the Latin texts and English translations are taken from the Loeb Classical Library editions for both the *Amores,* trans. Grant Showerman, 2nd ed., rev. G.P. Goold (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986), and the *Tristia,* trans. Arthur Leslie Wheeler, 2nd ed., rev. G.P. Goold (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988). While it appears that Ovid did not in fact succeed in writing an epic describing the battles between the gods and the giants, it does seem plausible that he may have contemplated this arduous genre. The Pierides' truncated gigantomachy may even represent Ovid's own frustrated attempt to compose such a narrative. Galinsky argues that there is no reason to disbelieve Ovid's claims to have experimented with gigantomachy (*Ovid's "Metamorphoses,"* 25). Hinds, whose assessment of the gigantomachy's difficulty seems supported by Ovid's allusions to the genre, argues that

the gigantomachy was "conventionally regarded as the very sternest kind of martial epic that there is" (*The Metamorphosis of Persephone*, 129).

11. Examples include Ovid, *Amores* 1.1.17, 1.1.27; Ovid, *Fasti* 5.111; Horace, *Odes* 1.3, 2.20, 4.2; and Virgil, *Eclogues* 10.75–76. For this reading of *Eclogue* 10, see Duncan F. Kennedy, "Shades of Meaning: Virgil, *Eclogue* 10.75–77," *Liverpool Classical Monthly* 8 (1983): 124. For the programmatic function of the verb generally, see Alison Sharrock, *Seduction and Repetition in Ovid's "Ars Amatoria" II* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 96–103, esp. 102; and Hinds, *The Metamorphosis of Persephone*, 166 n. 39.

12. See Hinds on the use of the hymnic preface in epic recitation (ibid., 125) and on the way in which the paean to Ceres functions as a reproof of the Pierides' disrespect (ibid., 128).

13. As Eleanor Leach remarks, "[The tale's] obvious moral is that the private affairs of the gods have no lasting detrimental effect upon their provisions for human welfare. In this respect it is a perfect piece of authoritarian art" ("Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure," 115).

14. Brooks Otis argues for a stylistic affinity as well between Calliope's tale and the *Metamorphoses* as a whole on the basis of three fundamental similarities: the epic, rather than elegiac style; the persistent presence of the author's personal voice; and the nearly comic or human treatment of the characters. Brooks Otis, *Ovid as an Epic Poet*, 2nd ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1966), 58–59. William Anderson, in his review of Otis's book, agrees, pointing toward the similarly "desultory, asymmetrical" qualities of Ovid's and Calliope's narratives. See review of *Ovid as an Epic Poet*, by Brooks Otis, *American Journal of Philology* 89 (1968): 103.

15. See Otis, *Ovid as an Epic Poet*, 153.

16. Playing to the interests of the Heliconian nymphs who are judging the contest, Calliope highlights the moral superiority of nymphs in her version of the story. Moreover, as Andrew Zissos points out, she grants nymphs nearly three times as much direct speech as she grants gods and mortals combined. Calliope is taking no chances: she is flattering the judges whenever possible. See Andrew Zissos, "The Rape of Proserpina in Ovid 'Met.' 5.341–661: Internal Audience and Narrative Distortion," *Phoenix* 53 (1999): 97–113, esp. 3 n. 8. See also Patricia J. Johnson, "Constructions of Venus in Ovid's *Metamorphoses* V," *Arethusa* 29 (1996): 125–49.

17. Galinsky examines the implications of this passage in *Ovid's "Metamorphoses"* (175).

18. Efrossini Spentzou observes the equalizing function of Ovid's "master-minded plot," which renders the Muses "relatively ignorant speakers whose position and knowledge is no more enlightened than any of the other narrators in the polyphonic world of the *Metamorphoses*." See "Secularizing the Muse," in *Cultivating the Muse: Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature*, 14.

19. Anderson, for one, indicating the rambling, digressive quality of the Muse's song, questions the merits of the nymphs' decision: "when the nymphs award Calliope victory over the Pierides, we might wonder why" (Anderson, review of *Ovid as an Epic Poet*, 102). Zissos' line tally, however, provides a convincing motivation for the nymphs' judgment.

20. On the central function of speech to human identity in the *Metamorphoses*, see my "The Pilgrim, the Poet, and the Cowgirl: Dante's Alter-*Io* in *Purgatorio* XXX–XXXI," *Dante Studies* 94 (1996): 205 n. 8.

21. Hinds, *The Metamorphosis of Persephone*, 130. Hinds adduces two Horatian passages that speak to the prominence of this issue in classical literary theory: *Epistle* 1.19.19, "o imitatores, servum pecus" (O you mimics, you slavish herd) and Horace's instructions to aspiring poets in the *Ars Poetica* 133–35, "nec verbo verbum curabis reddere fidus / interpres, nec desilies imitator in artum, / unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex" (if you do not seek to render word for word as a slavish translator, and if in your copying you do not leap into the narrow well, out of which either shame or the laws of your task will keep you from stirring a step). In his commentary on the *Ars Poetica*, Brink reads this passage as a warning against "straightforward imitation" in which traditional themes are reworked without originality. C. O. Brink, *Horace on Poetry: The "Ars Poetica"* (Cambridge: Cambridge University Press, 1971), 211. For both Latin text and English translation I am using the Loeb Classical Library edition of the *Epistles* and *Ars Poetica*, trans. H. Rushton Fairclough (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1929). For the concept of *imitatio* in Augustan Rome, see

Gian Biagio Conte's study, *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, trans. and ed. Charles Segal (Ithaca: Cornell University Press, 1986).

22. I follow the Ricciardi edition of the *De vulgari eloquentia*, ed. Pier Vincenzo Megaldo, in *Opere minori*, vol. 3/1 (Milan: Ricciardi, 1996), and Steven Botterill's English translation, Dante, *De Vulgari Eloquentia*, ed. and trans. Steven Botterill (Cambridge: Cambridge University Press, 1996). Ettore Paratore employs Dante's "dicimus quod hoc figurate dicit, aliud intelligens" as the foundation for his argument that *Purg.* 1 makes an allegorical use of Ovid's story of the contest between the Muses and the Pierides. See *Nuovi saggi danteschi* (Rome: Signorelli, 1973), 63. As my examination of the *Commedia*'s invocation of Calliope will make clear, I am not in agreement with Paratore on this point. On a possible source for Dante's information on magpies, see Francesco Mazzoni, "Per il 'tópos' della gazza e del pappagallo," in *Contributi di filologia dantesca* (Florence: Sansoni, 1966), 202–4.

23. *Convivio*, ed. Cesare Vasoli and Domenico De Robertis, in *Opere minori*, vol. 2/1 (Milan: Ricciardi, 1995). Dante also demonstrates his attention to the divide between sound and sense in his second eclogue to Giovanni del Virgilio, in which he depicts a flute that is able to articulate Giovanni's words through divine inspiration. See *Eclogue* 4.36–53. See also Teodolinda Barolini, "Arachne, Argus, and St. John: Transgressive Art in Dante and Ovid," *Mediaevalia* 13 (1987): 215–16.

24. For example, the giant Typhoeus appears twice in Dante's poem. In Virgil's address to Antaeus, Typhoeus is named as a giant in Cocytus ("Non ci fare ire a Tizio né a Tifo" [*Inf.* 31.124]), and, in the sphere of Venus, Typhoeus's responsibility for Mount Etna's eruptions is refuted by Charles Martel's scientific explanation of the volcano's operation ("E la bella Trinacria, che caliga / . . . / non per Tifeo ma per nascente solfo" [*Par.* 8.67–70]). The pilgrim mentions the rape of the central character of Calliope's song, Proserpina, when he first observes Matelda in the earthly paradise ("Tu mi fai rimembrar dove e qual era / Proserpina nel tempo che perdette / la madre lei, ed ella primavera" [*Purg.* 28.49–51]), and the poet alludes to Arethusa's metamorphosis into a spring in his confident vaunt to Ovid in the bolgia of the thieves ("Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio, / ché se quello in serpente e quella in fonte / converte poetando, io non lo 'nvidio" [*Inf.* 25.97–99]). The Italian text for this and all subsequent citations is taken from the Giorgio Petrocchi edition, *"La Commedia" secondo l'antica vulgata*, 4 vols. (Milan: Mondadori, 1966–67). The Pierides also make their shadowy presence felt in Dante's eclogues. At the beginning of the first eclogue to Giovanni del Virgilio, Dante reflects a common classical slippage between the rival bands of singers by using the adjective *Pyerio* to signify the Muses: "Vidimus in nigris albo patiente lituris / Pyerio demulsa sinu modulamina nobis" (2.2). The entry on "The Muses" in *The Dante Encyclopedia*, ed. Richard Lansing (New York and London: Garland, 2000), indicates a different reference to the Pierides in the eclogues: the entry claims that Dante uses the term *Pierides* to describe the Muses in *Eclogue* 4.55–56, but there is no use of the word there. Ten lines later, in the fourth eclogue, however, Dante does refer to the Muses as those who fled Pyreneus ("illas / que male gliscentem timide fugere Pyreneum" [*Egl.* 4.65–66]). It is not clear whether this is the passage that the entry's author had in mind, since his line numbers seem to have been misprinted, but it is easy to imagine confusing the names of the Pierides and Pyreneus, a king of Thrace who threatened the Muses with rape: not only do the names look similar, but in the *Metamorphoses*, Ovid's version of the story of Pyreneus directly precedes the tale of the contest between the Muses and the Pierides (*Met.* 5.269–93). *Egloghe*, ed. Enzo Cecchini, in *Opere minori*, vol. 3/2 (Milan: Ricciardi, 1996). Classical examples of the elision between the Muses and the Pierides, in which the adjectival form of the mortals' name is used to mean "musical" or "poetic," include Horace, *Ars Poetica* 405; Horace, *Odes* 3.4.40; Statius, *Thebaid* 1.3; and Ovid, *Ex Ponto* 2.9.62. See *Enciclopedia dantesca*, s.v. "Pieridi." On the Pierides as second-rate former Muses, see Spentzou, "Secularizing the Muse," 12–13.

25. "O muse, o alto ingegno, or m'aiutate" (*Inf.* 2.7). According to Robert Hollander, there are five invocations (among the nine in all) to the Muses in the *Commedia* (*Inf.* 2.7, *Inf.* 32.10–12, *Purg.* 1.7–12, *Purg.* 29.37–42, and *Par.* 18.83–88) and four allusions to one or more of the nine sisters (*Purg.* 22.58, *Purg.* 22.102, *Par.* 2.7–9, and *Par.* 23.55–63), meaning that, in total, references to the Muses appear nine times in the poem. Hollander, "The Invocations of the *Commedia*," in *Studies in Dante* (Ravenna: Longo, 1980), 32–33 n. 3.

26. The infernal invocations to the Muses allude to them without any adorning adjectives: "O muse" (*Inf.* 2.7); "Ma quelle donne aiutino il mio verso" (*Inf.* 32.10). In *Purg.* 1, however, the Muses are markedly designated as "sante," and Dante's next invocation to the pagan sisters, in the earthly paradise, "O sacrosante Vergini" (*Purg.* 29.37), continues to depict them in strikingly reverent terms. The final invocation to the Muses, in which the poet addresses a single, unidentified sister, "O diva Pegasëa" (*Par.* 18.82), in the heaven of Jupiter, glorifies the Muses still further by employing an indisputably meaningful adjective to describe Dante's addressee. In *Purg.* 1 Dante appeals specifically to Calliope. Identified with epic for Dante, she is a suitable choice for a poet attempting to surpass the triumphs of his epic precursors with a delineation of the realm of penitence and pardon. In *Purg.* 29, however, Dante petitions Calliope's sister Urania for help: "Or convien che Elicona per me versi, / e Uranìe m'aiuti col suo coro / forti cose a pensar mettere in versi" (*Purg.* 29.40–42). It would seem that Urania, the narrator of the *Metamorphoses*' account of the Pierides' contest with the Muses, is singled out in the earthly paradise for her association with astronomy. She is thus linked for Dante with higher, supernatural matters, which the poet, encountering the pageant of revelation and preparing to move toward paradise, strives to represent.

27. The preeminence of forgiveness in Jesus's teachings is attested by numerous scriptural passages, for example, the parable of the prodigal son, Luke 15:11–32, and the Lord's Prayer, Matthew 6:12.

28. *Enciclopedia dantesca*, s.v. "Perdonare" and "Perdono."

29. Dante reinforces this crucial difference between pagan and Christian beliefs in *Purg.* 6, especially lines 28–42, discussing the efficacy of prayer. See Teodolinda Barolini, *The Undivine "Comedy": Detheologizing Dante* (Princeton, N.J.: Princeton University Press), 119; and Caron Ann Cioffi, "Fame, Prayer, and Politics: Virgil's Palinurus in *Purgatorio* V and VI," *Dante Studies* 110 (1992): 179–200.

30. In *Vita nuova* 29.3 Dante explains why Beatrice is so persistently associated with the number nine: "Questo numero fue ella medesima; per similitudine dico, e ciò intendo così. Lo numero del tre è la radice del novo, però che, sanza numero altro alcuno, per sé medesimo fa nove, sì come vedemo manifestamente che tre via tre fa nove. Dunque se lo tre è fattore per sé medesimo del nove, e lo fattore per sé medesimo de li tre miracoli è tre, cioè Padre e Figlio e Spirito Santo, li quali sono tre e uno, questa donna fue accompagnata da questo numero del nove a dare ad intendere ch'ella era uno nove, cioè uno miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitade." *Vita nuova*, ed. Domenico De Robertis, in *Opere minori*, vol. 1/1 (Milan: Ricciardi, 1995).

31. Mark 14:28, Matthew 26:32. Daniello, in 1568, seems to be the first to observe that Dante derives "surga" from Ovid's "surgit." See Daniello's note to *Purg.* 1.9. *Dante con l'espositione di M. Bernard[in]o Daniello da Lucca sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio & del Paradiso . . .* (Venice: Pietro da Fino, 1568). Nineteenth- and twentieth-century commentators regularly point out the *Commedia*'s use of Ovid's verb here. See, for example, the commentaries of Scartazzini, Torraca, and Grandgent, which, like all Dante commentaries cited here, can be accessed online through the Dartmouth Dante Project, http://dante.dartmouth.edu.

32. This is a popular critical stance. See, for example, Singleton's notes to *Purg.* 1.9–12, *The Divine Comedy*, trans. and ed. Charles S. Singleton (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1970–75), and Guido Mazzoni, "Il canto 1 del *Paradiso*," originally published in 1903, now in *Letture dantesche*, ed. Giovanni Getto (Florence: Sansoni, 1964), 1354. For readings of Dante's use of Calliope's tale that focus on the lapsarian connotations and redemptive possibilities of Proserpina's rape and return, see Ezio Raimondi, "Il canto 1 del *Purgatorio*," in *Lectura Dantis Scaligera* (Florence: Felice Le Monnier, 1971), 7; and Giuseppe Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the "Divine Comedy"* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979), 45–46.

33. Pamela Royston Macfie's study of Dante's invocation to Calliope provides a rare example of a reading of the passage that acknowledges the Muse's damning portrait of the gods' deportment. Arguing that "Calliope's motives reverberate with loss," Macfie asserts, "Dante, it would seem, recognizes that in some ways Calliope's song offers a Pieridian palimpsest that cannot completely erase the motives of impiety. Her offering to Ceres may be modeled along the lines of a Homeric

hymn, but her emphasis upon Pluto's unpremeditated and uncontrollable *amor* is hardly less blasphemous than the Pierides' gigantomachy." See "Mimicry and Metamorphosis: Ovidian Voices in *Purgatorio* 1.7–12," in *Dante and Ovid: Essays in Intertextuality,* ed. Madison U. Sowell (Binghamton, N.Y.: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1991), 96.

34. Ibid., 97. Charles Martel's decisive contradiction of Calliope's explanation of Mount Etna's eruptions stands in sharp contrast to the multiplicity of possible outcomes of the giants' insurgence allowed by Ovid's poem. In the *Metamorphoses,* Calliope, the Pierides, and the narrator all deliver separate accounts of the giants' rebellion, while in the *Commedia,* all three Ovidian versions are challenged by Charles Martel's single, conclusively scientific solution. Where a range of potential truths is assembled by Ovid, a unique truth is presented by Dante.

35. For this passage's relation to Dante's assertion of his authority, see Robert Hollander, "Dante *Theologus-Poeta,*" *Dante Studies* 94 (1976): 112.

36. Benvenuto, for example, glosses "morta poesì" as "scientia poetica mortua," writing, in his commentary on *Purg.* 1.7–9, "Dicunt aliqui quod poeta hoc dicit, quia tractavit de mortuis; sed intellige sane, quia poesis non potest mori, sed mortua idest neglecta et calcata tempore suo; hodie vero potest dici mortua et sepulta, ideo dicit: *risurga qui*—idest, reviviscat in ista materia nova, quam nunc intendo aggredi." *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam . . . ,* ed. Jacopo Philippo Lacaita (Florence: Barbèra, 1887). Francesco da Buti, commenting on "la morta poesì," asserts, "poesia è scienzia che s'appartiene ai poeti . . . e perché al tempo dell'autore già tale scienzia poco era in uso, anco niente, però si potea dire *morta*; e però dice: *risurga*; cioè ritorni in uso." *Commento di Francesco da Buti sopra la divina comedia di Dante Allighieri,* ed. Crescentino Giannini (Pisa: Fratelli Nistri, 1860). See also Serravalle's fifteenth-century commentary and Vellutello's sixteenth-century commentary for similar readings of the line. An alternative interpretation, offered by *trecento* commentators such as Lana and the Ottimo, understands "morta poesì" to be poetry about the dead, that is, poetry concerning hell, the realm of the spiritually nonliving.

37. I am in agreement with Macfie, who asserts, "Though the Pierides continue to perpetuate song after their metamorphosis, such song, being exclusively echoic, can indite at best semiotic lack and indeterminacy. Dark antitypes to Dante, the Pierides end radically estranged from the significant capabilities of creative speech." See "Mimicry and Metamorphosis," 87 and, further, 94. Benvenuto makes a similar point in a radically different context. Placing the contest in an academic setting, he glosses the Pierides as ignorant windbags, who assault the wise with their meaningless beliefs: "Unde et septem scientiae liberales similiter habent picas infestas sibi, imo etiam mechanicae habent suas picas; quia in omni arte et scientia inveniuntur doctores, magistri et artifices ignorantes, qui solum vigent temeritate, et superba loquacitate audent contendere cum peritis et probis, magnificantes se solis verbis."

Morphing Mary: Pride, Humility, and Transformation in Dante's Rewriting of Ovid

BRIAN REYNOLDS

A poet who baldly terms himself God's scribe in the manner of King David and St. John ("quella materia ond' io son fatto scriba" [*Par.* 10.27]), who, by his very assertion that he is no Paul, no Aeneas, puts himself on a par with them ("Io non Enëa, io non Paulo sono" [*Inf.* 2.32]), who bids Ovid to be silent in the face of a greater poet, namely himself ("Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio" [*Inf.* 24.97]), who has Beatrice declare that she (in reality, Dante) cannot err ("Secondo mio infallibile avviso" [*Par.* 7.19]), can hardly be called humble![1] And yet, if one considers humility not with a twenty-first-century mindset but from the perspective of Dante's poetic and theological intent, his boldness seems far less outrageous. Consider the following passages from Augustine, Aquinas, and Ovid:

Praecipitur tibi ut sis humilis, non tibi praecipitur ut ex homine fias pecus: ille Deus factus est homo; tu, homo, cognosce quia es homo: tota humilitas tua, ut cognoscas te. Ergo quia humilitatem docet Deus, dixit: *Non veni facere voluntatem meam, sed eius voluntatem qui misit me.* Haec enim commendatio humilitatis est. Superbia quippe facit voluntatem suam; humilitas facit voluntatem Dei.[2]

Ad secundum dicendum quod tendere in aliqua maiora ex propriarum virium confidentia, humilitati contrariatur. Sed quod aliquis ex confidentia divini auxilii in maiora tendat, hoc non est contra humilitatem, praesertim cum ex hoc aliquis magis apud Deum exaltetur quod ei se magis per humilitatem subiicit. Unde Augustinus dicit, in libro de Poenit., *aliud est levare se ad Deum, aliud est levare se contra Deum.*[3]

> Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis
> nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.
> cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius
> ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi:
> parte tamen meliore mei super alta perennis
> astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum,
> quaque patet domitis Romana potentia terris,
> ore legar populi, perque omnia saecula fama,
> si quid habent veri vatum prefagia, vivam.[4]

If one regards humility as an awareness of what it is to be human and a recognition that human nature discovers itself in doing God's will; if one agrees that magnanimity—aiming for great things, as Aquinas defines it in *Summa theologica* (2.2, q. 161, a. 1)—is entirely reconcilable with humility provided it is rooted in God; if one accepts that Dante's aspiration for greatness is based not on a desire for earthly fame, as was the case with Ovid, but on the conviction that he has been called on to make visible the truths that God has revealed to him, then Dante is indeed a humble poet, doing what he does best—writing good poetry. Each of these propositions ultimately depends on one question: is Dante telling the truth? Did he really undertake a voyage through the three otherworldly realms, and are the words on the page a faithful representation of that voyage, dictated to him by God: "I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando" (*Purg.* 24.52–54)? My position broadly accords with that of Barolini, who states that Dante, "self-consciously used the means of fiction—poetic and narrative strategies—in the service of a vision he believed to be true, thus creating the hybrid he defined a 'truth that has the face of a lie'—'un ver c'ha faccia di menzogna.'" I take issue with her, however, on one essential point: Dante did not believe his vision to be true, rather he had a vision of the Truth, which he depicted as the "true fiction" of the *Commedia.*[5]

I argue here that Dante's self-proclaimed role as God's scribe is in many respects analogous to the Virgin Mary's role in incarnating the Word.[6] Through a complex network of intertextual allusions to the *Metamorphoses* and other classical texts spread over all three *cantiche,*[7] Dante offers a new paradigm of how heaven and humanity can "rhyme" (to borrow phrasing from Seamus Heaney)[8] in an incarnational poetics,[9] whereby Dante's words open the door to eternal life. Just as Mary was the instrument by which the eternal Logos became visible for the purpose of repairing the error of the world ("giù per secoli molti in grande errore, / onde l'umana

specie inferma giacque / fin ch'al Verbo di Dio discender piacque" [*Par.* 7.29]), so Dante, through his "visibile parlare" (*Purg.* 10.95), reenacts that process by re-presenting God's providential plan "in pro del mondo che mal vive" (*Purg.* 32.103). Key to his success in this enterprise is humility, the same humility that made Mary worthy to be the mother of the Word. In medieval theology, Mary's humility was ranked as equally important to and often more important than her virginity in God's choice of her as instrument of the Incarnation,[10] precisely because the entire salvation of humanity depended on her *fiat.* This idea is particularly marked in Bernard of Clairvaux, whose Mariology served as the primary reference point for later writers, such as Bonaventure,[11] and of course, Dante himself. For Bernard, Mary's assent had consequences reaching from the Harrowing of Hell, with the rescue of Adam and Eve and the Old Testament patriarchs, to future events such as the Second Coming, the Resurrection of the Dead, and the glorification of Creation.[12] She is greater than the prophets because she gives life to the living Word.[13]

Just as it was Mary's emptying of herself, her choosing God's will over her own, that allowed the Word to take on a human voice, so Dante's claim to be the new Paul, the new Aeneas, a new bearer of Christ (who alone can hold the office of high priest and king), depends entirely on his silencing of self, a notion he expresses through his rewriting of a series of Ovidian narratives in the first canto of *Paradiso*:

> O buono Appollo, a l'ultimo lavoro
> fammi del tuo valor sì fatto vaso,
> come dimandi a dar l'amato alloro.
> [. . .]
> Entra nel petto mio, e spira tue
> sì come quando Marsïa traesti
> de la vagina de le membra sue.
> (13–15,19–21)
>
> Beatrice tutta ne l'etterne rote
> fissa con li occhi stava; e io in lei
> le luci fissi, di là sù rimote.
> Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
> qual si fé Glauco nel gustar de l'erba
> che 'l fé consorto in mar de li altri dèi.
> Trasumanar significar *per verba*
> non si poria; però l'essemplo basti
> a cui esperïenza grazia serba.
> (64–72)

In turning to Ovid's *Metamorphoses* both here and in the *exordium* of the *Purgatorio*, Dante clearly draws a line between his own humble, divinely inspired *comedìa* and the high poetry of his classical precursors. Unlike Daphne, who resisted Apollo's love and was transformed into a laurel (*Met.* 1.438–567), and Marsyas, whom the sun-god flayed alive for presuming to challenge him to a flute-playing competition (*Met.* 6.382–400), Dante, Glaucus-like,[14] must open himself to the divine grace that shines forth from Beatrice's countenance and that will later in the poem be seen shining from the face of the Virgin, who opened the way to her Son (*Par.* 32.85–87). The fame that Dante seeks is not the ephemeral kind that Oderisi on the terrace of the prideful denounces as being like green grass that grows and withers under the sun (*Purg.* 11.91–107). Only by grazing, as it were, on the grass of grace will Dante be "transhumanized," gain the poet's crown, and be able to proclaim, like Paul, the chosen vessel (Acts 9:15): "Vivo autem, jam non ego: vivit vero in me Christus" (Galatians 2:20),[15] in contrast to Ovid, whose prideful *vivam* is contingent only on the continued fame of his words.

Dante's reworking of the Ovidian text in terms of the perils of artistic hubris and the potential for language to deceive has received considerable attention among critics, in particular, Kevin Brownlee, Teodolinda Barolini, Michelangelo Picone, and Madison Sowell.[16] Dante silences Ovid in *Inferno* 25.97 not because he is an inherently better poet but because as the scribe of God his understanding of the hypostatic union authorizes him to do so: "ché due nature mai a fronte a fronte / non trasmutò sì ch'amendue le forme / a cambiar lor matera fosser pronte" (100–102).[17] His ensuing poetic tour de force, in which he not only sets about outdoing Ovid but alerts the reader to his strategy, is justified by virtue of the fact that his incarnational poetry reveals truth, whereas Ovid's merely presents fiction.[18] Of course, even if we accept Dante's truth claims, such a strategy is intrinsically risky, like standing on a knife-edge between poetic pride and the scribal humility of the divinely inspired writer. The nature of that fine line becomes clearer if we look at the sources on which he may have drawn in formulating his own notion of humility. It is not my intention here to cite specific sources; rather, I should like to suggest in a general way that Dante relies primarily on two separate and, in some ways, competing notions of humility. The first, centering on the notion of incarnational *kenosis*, which provides the paradigm for the Pilgrim's

three-stage "descending ascent" to glory in the *Commedia*, derives principally from St. Augustine. The second, to be found in Aquinas, is the view that humility and magnanimity complement each other.

Augustine regards Christ's Incarnation and obedience to the Father's will as the supreme paradigm of humility, and consequently a similar *ascesis*, or death to the self, is required for the ascent to God.[19] Pagan philosophy did not value humility, nor in the Christian view could it, for its worth was only made manifest through God's self-revelation in the Incarnation and Crucifixion.[20] Without humility there can be no understanding of the true nature of God and his Kingdom.[21] The way of humility is God's way, the means by which the Word descended to earth and opened the pathway of return.[22] Christ's *kenosis*, or self-emptying, teaches that humility is the sine qua non of any good deed and thus of every virtue: unless one possesses humility, even acts that are good can become destructive as a result of one's pride of accomplishment.[23] As pride is the root of all sin, so humility restores man completely to his true self. Humility is not a denial of self, nor is it a rejection of one's human nature. On the contrary, it consists in knowing oneself and in recognizing that true fulfillment lies in adhering to God's design, which is infinitely greater than any ambition that human pride might conjure up. Humility consists not in seeing oneself as worthless and bestial, but in recognizing one's God-given gifts and directing them toward the accomplishment of his purpose in the world. Augustine's doctrine on humility profoundly influenced later writers, particularly his emphasis on the paradox that ascent to God requires a descent into humility.[24] Benedict applies the principle to the life of his monks in the seventh chapter of his Rule, where, drawing on the Old Testament account of Jacob's Ladder (Gen. 28:12–13), he sets down twelve steps, beginning with fear of the Lord and recognition of one's own sinfulness and ending in pure love of Christ, whereby God raises up those who descend into humility.[25] Variations on Benedict's staged approach appear in many works of the later Middle Ages, such as Richard of St. Victor's *Benjamin minor* and *De gratia contemplationis* (also known as the *Benjamin Major*), Anselm's *Liber de similitudinibus*, Bonaventure's *Itinerarium*, and, most notably, Bernard of Clairvaux's *Tractatus de gradibus humilitatis et superbiae* (*Steps of Humility*).[26] The anagogic path as set out by Bernard in the *Steps of Humility* comprises the following stages: humility, leading to knowledge of truth in yourself; love, leading to knowledge of truth in your neighbor; and contemplation, leading to

knowledge of Truth in itself. Afterward the soul, having seen invisible things and heard unspoken words, must descend again into the world to help its fellows, feeding on the memory of what it has experienced.[27] This is remarkably similar to the three stages of Dante's journey, where the Pilgrim first plumbs the depths of human sinfulness then proceeds to acquiring knowledge of the good before ultimately being granted a vision of God, returning afterward to the world to recount his experience in the *Commedia* for the betterment of all.[28]

Aquinas's more nuanced treatment of humility is necessitated by his qualified espousal of the Aristotelian virtue of magnanimity (*Summa theologica* 2.2, q. 129, a. 1–9).[29] The key difference between the two views resides in Thomas's belief that greatness depends on God's gift of grace. Magnanimity requires us to trust not in ourselves but in God, acknowledging him as the source of our gifts, which must always be used as he intends. Opposed to magnanimity are pusillanimity, or smallness of soul, and presumption. Whereas pusillanimity (2.2, q. 133, a. 1–2)—an inertia born of fear of failure—causes us to underuse our God-given gifts, presumption (2.2, q. 21, a. 1–4; q. 130, a. 1–2) constitutes a transgression of the limits set on human nature and a failure to recognize that great achievements are the fruit of an unmerited gift, that one ultimately depends on God for all worth and goodness (2.2, q. 131, a. 1). Both faults ultimately depend on a flawed view of the self. Aquinas further distinguishes between vainglory (2.2, q. 132, a. 1–5), which is the desire for renown with regard to ephemeral achievements, and true glory, which consists in doing good so as to acknowledge the goodness of God (2.2, q. 132, a. 1). Humility, instead, is complementary to magnanimity because it provides the necessary restraint to the appetite when it tends too eagerly toward a good (2.2, q. 161, a. 1–6), where magnanimity wards off despair when the goal appears unreachable. Here we find a series of notions that are crucial to understanding the constant tension in the *Commedia* between writerly and personal humility and the audacity of the enterprise that Dante is undertaking.

Pusillanimity and presumption, humility, and magnanimity are precisely what are at play in the opening cantos of Inferno as Dante finds himself vacillating between taking on the arduous journey and turning back for fear that he is overreaching himself. It is the Virgin, through whom all grace is mediated—both historically as instrument of the Incarnation and in "real time" through her intercession from Heaven—who

here and throughout the *Commedia* vouchsafes that Dante's enterprise will neither founder on hubris nor run aground for lack of audacity, that his will be a "poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra" (*Par.* 25.1–2). The received wisdom in Dante scholarship has it that Mary does not play a significant role in the *Inferno* except for the brief allusion to her in the second canto. However, it is essential to recognize that alongside overt references to the Virgin, Dante also presents the reader with what one might term a "covert" Marian program, consisting primarily in a polysemous web of intra- and intertextuality, which once uncovered reveals a complex pattern centering on Mary's role as vinculum between God and humanity. This is already clear from the fact that the journey begins at the time of the vernal equinox (*Inf.* 1.38–40), coinciding with the feast of the Annunciation (March 25), which also marked the beginning of the Florentine year. In Canto 1 we find Dante in the biblical locus classicus of despair and sinfulness, the valley of fear (14), confronted with the three beasts who are preventing his ascent of the mountain (32–54). As commentators have long recognized, this valley echoes the vale of tears of Psalm 83:6–7: "Beatus vir cujus est auxilium abs te: ascensiones in corde suo disposuit, in valle lacrimarum, in loco quem posuit."[30] More recently, the similarity with Augustine's tearful valley of the humble has also been noted.[31] But these same verses, as Dante would have been well aware, provided inspiration for one of the most renowned Marian prayers of the Middle Ages, the *Salve Regina*:

> Salve Regina, mater misericordiae,
> vita, dulcedo et spes nostra, salve.
> Ad te clamamus exsules filii Hevae.
> Ad te suspiramus gementes et flentes
> in hac lacrimarum valle.
> Eia ergo, advocata nostra,
> illos tuos misericordes oculos ad nos converte.
> Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
> nobis post hoc exsilium ostende.
> O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.[32]

The prayer is highly appropriate to Dante's current situation, lost in the valley of sin, from which he will shortly be rescued by none other than the Virgin Mary. Moreover, the topos of the valley was frequently employed in Marian sermons as a figure for Mary's humility.[33] The underlying Marian program in the first canto is further confirmed by verses

16–18, "guardai in alto e vidi le sue spalle / vestite già de' raggi del pianeta / che mena dritto altrui per ogne calle," which, as Singleton recognized,[34] finds an echo in *Par.* 31.121–22, where Dante, standing in the center of the Rose, raises his eyes to the highest rank in order to gaze on the beauty of the Virgin, as someone lifting his eyes from the valley to the mountaintop: "così, quasi di valle andando a monte / con li occhi, vidi parte ne lo stremo / vincer di lume tutta l'altra fronte." What he does not note, however, is that the topos of Mary as the dawn preceding the Sun of Justice (Christ), which dates from at least the fourth century,[35] was a favorite among medieval Mariologists[36] and that she was also frequently figured as the mountain in Isaiah 2:2.[37] It is she who counters the Pilgrim's fear—"Allor fu la paura un poco queta" (19)—his dominant emotion in the opening cantos of *Inferno*, by offering him the hope, "speranza fontana vivace" (*Par.* 33.12) of the incarnate Christ. Anticipating the Ulyssean "folle volo" (125), Dante expresses to Virgil his fear of damning himself and those who read his words if journey and poem are not in syntony with God's will: "temo che la venuta non sia folle" (*Inf.* 2.34).[38] Whence comes his mandate, given that he is no Paul, no Aeneas? How can he be sure that his undertaking is willed on high? To this cowardice, or pusillanimity, the magnanimous soul of Virgil rejoins that his journey has been sanctioned in Heaven by the intervention of "tre donne benedette" (124), the Virgin Mary, Lucia, and Beatrice.[39]

That the Virgin is a beacon of hope, guiding the Pilgrim Dante to the safe harbor of her Son, is further confirmed by the sea simile of *Inferno* 1.22–24, where the Pilgrim looks back on the perilous sea of sinfulness he has just escaped: "E come quei che con lena affannata, / uscito fuor del pelago a la riva, / si volge a l'acqua perigliosa e guata." Among the best known of Mary's epithets was "Stella Maris," the guiding star who conducts sailors safely to port.[40] Originating in St. Jerome's *De nominibus hebraicis*,[41] the epithet was popularized in the Middle Ages by Hrabanus Maurus[42] and taken up by St. Bernard of Clairvaux in his celebrated *Second Sermon on the Glories of the Virgin Mother.* In this latter work, which could almost be read as a vade mecum for Dante's journey through Hell, Bernard likens life to a voyage across a perilous sea of vice on which he is repeatedly confronted by demons and beset by temptation:

When the storms of temptation burst upon thee, when thou seest thyself driven upon the rocks of tribulation, look up at the star, call upon Mary. When buffeted

by the billows of pride, or ambition, or hatred, or jealousy, look up at the star, call upon Mary. Should anger, or avarice, or fleshly desires violently assail the little vessel of thy soul, look up at the star, call upon Mary. . . . With her for guide, thou shalt never go astray; whilst invoking her, thou shalt never lose heart; so long as she is in thy mind, thou art safe from deception; whilst she holds thy hand, thou canst not fall; under her protection, thou hast nothing to fear; if she walks before thee, thou shalt not grow weary; if she shows thee favour, thou shalt reach the goal.[43]

Dante's deployment of the sea journey motif throughout the *Commedia* is extremely complex, involving, as Piero Boitani puts it, "a series of dizzy vistas, of perspectives that keep changing in physical, metaphorical, mythic, and allegorical width and depth,"[44] as do also his many images of aerial journeys, which play on his cognomen, Alighieri.[45] Complexities aside, however, the fundamental distinction he makes is between journeys that have a successful outcome because they depend on God's grace, most notably those of Paul and Aeneas, and those that end in tragedy as a result of presumption, such as Phaeton's attempt to conduct the chariot of the sun,[46] and, in pride of place, Ulysses' fateful voyage. No sea journey in the *Commedia* is more celebrated than that of Ulysses in *Inferno* 26, and nowhere is the tension between pride and humility more evident than in Dante's reaction to this archetypically majestic yet untrustworthy figure—inspired to a considerable extent by Ovid[47]—who both fascinates and unnerves him. As is broadly acknowledged, Dante-Pilgrim is or wishes to be an anti-Ulysses.[48] He is increasingly aware that until Virgil rescued him he was following a very Ulyssean trajectory ("Questi non vide mai l'ultima sera; / ma per la sua follia le fu sì presso, / che molto poco tempo a volger era" [*Purg.* 1.59]) and was not entirely out of the woods yet, hence his near fatal fall—"caduto sarei giù sanz' esser urto" (*Inf.* 26.45)—into the valley below where, in a subtle contrapasso, Ulysses has been forced to make his humble abode. Ulysses' presumption, however, is not the only, nor indeed the primary, cause of his damnation, as is clear from his placing among the fraudulent counselors in the eighth bolgia of the eighth circle. Nor is it the only reason for his exercising an almost sirenic fascination over Dante.[49] Though overweening self-belief might appear to be his gravest transgression, in Dante-poet's eyes his primary culpability lay in his having used the power of language to persuade his companions to join him. The urgency with which Dante begs Virgil to allow him to speak to Ulysses ("maestro, assai ten priego / ripriego,

che 'l priego vaglia mille" [55–56])[50] reflects both his fascination with and horror of the persuasive power of his rhetoric as much as his epic stature. The only other example of such ardent prayer occurs in *Paradiso* 33, where Bernard, in a flurry of rhetoric, requests that Mary grant Dante a vision of God and asks her to preserve him in grace once he returns to earth.

What has not been recognized in Dante's treatment of Ulysses, whom Barolini describes as "the lightning rod Dante places in his poem to attract and defuse his own consciousness of the presumption involved in anointing oneself God's scribe,"[51] is the opposition that he sets up with the Virgin, who, as lodestar of the humble way of grace, guides Dante to a safe harbor. All the metaphors in the Ulysses episode recur in *Paradiso* with reference to the Virgin: valley, sea journey, star, flight, flame, and mountain. By dint of sheer willpower, Ulysses propels himself and his companions across the ocean to the southern pole, where they will catch a brief glimpse of the sacred mountain before foundering. Dante, by virtue of Mary's grace, reaches Mount Purgatory not by strength of will but by means of a guided *ascesis* across the cruel sea (*Purg.*1.3) of human sinfulness, where he is girded with the reed of humility on its shores: "Quivi mi cinse sì com' altrui piacque" (*Purg.* 1.133). In recalling the humiliation of the mighty Ulysses, Dante-poet tells us that he is struck with grief and must rein in the natural powers of his genius, signified by the reference to his constellation, Gemini, and rely instead on the more trustworthy guidance of *virtù*: "e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio, / perché non corra che virtù nol guidi; / sì che, se stella bona o miglior cosa / m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi' (*Inf.* 26.21–24). *Virtù*—virtue or goodness—is not, however, sufficient in itself to keep him from falling into the trap of relying on his own talent. Only grace can ensure that he uses his innate powers as God intended, and grace comes to him from Mary, the morning star,[52] who guides his genius to "correr miglior acque" in *Purgatorio* 1.1, where the Virgin is figured as a Christian Venus leading him toward Christ: "Lo bel pianeto che d'amar conforta / faceva tutto rider l'orïente, / velando i Pesci ch'erano in sua scorta" (*Purg.* 1.19–20).[53] Venus has been glossed as signifying Beatrice, with whom Dante will be reunited in the Earthly Paradise. There is also a sense in which Mary is Venus, the morning star, one who anticipates the coming of her Son/sun and who attenuates the Light of Christ, the Fish, by clothing him with flesh. Brownlee has noted that in *Paradiso* 31 Dante implies a contrast

between his own successful upward journey to the Virgin with Phaeton's fiery descent (*Met.* 1.747–2.344),[54] and likewise with Ulysses' disastrous flight across the southern seas in a failed attempt to ascend: "e volta nostra poppa nel mattino, / de' remi facemmo ali al folle volo" (*Inf.* 26.124–25). Mary alone offers the guarantee that journey and poem will fly ("qual vuol grazia e a te non ricorre, / sua disïanza vuol volar sanz' ali" [*Par.* 33.14–15]) and that Dante will not regress ("Veramente, *ne* forse tu t'arretri / movendo l'ali tue, credendo oltrarti, / orando grazia conven che s'impetri / grazia da quella che puote aiutarti" [*Par.* 32.145–48]) and suffer the fate of Ulysses. If Dante is a Ulysses made good, both as Pilgrim and poet, it is clear that the source of his success lies not in natural genius but in the patronage of Mary, who obtains for him the necessary grace to undertake and complete journey *and* poem.

Gazing at last on the dawn ("Dolce color d'orïental zaffiro" [*Purg.* 1.13]) that he had glimpsed in *Inf.* 1.16–18, which also anticipates his vision of Mary in *Paradiso* 23 ("bel zaffiro / del quale il ciel più chiaro s'inzaffira" [101–2]),[55] Dante invokes Calliope, the ninth and greatest of the Muses:

> Ma qui la morta poesì resurga,
> o sante Muse, poi che vostro sono;
> e qui Calïopè alquanto surga,
> seguitando il mio canto con quel suono
> di cui le Piche misere sentiro
> lo colpo tal, che disperar perdono.
> (*Purg.*1.7–12)

Here too, hidden beneath this almost ritualistic declaration of poetic humility, is an undeclared Marian subtext. In Ovid's account (*Met.* 5.294–678), the nine daughters of Pierus challenge the Muses to a competition, presumptuously claiming that they are the better singers. The Pierides, singing of the assault on Heaven by the giants, misrepresent the truth by telling only how the gods fled from them in fear and concealed themselves in the forms of animals, while omitting mention of their defeat at the hands of Jupiter (*Met.* 1.151–76). Calliope, whom the Muses have chosen to represent them, then sings of the rape of Proserpina by the god of the underworld, Dis, and of the long and ultimately unsuccessful attempt by her mother, Ceres, to locate and rescue her. The competition ends, inevitably, with the victory of the Muses and the punishment of the Pierides,

who are changed into raucous magpies. Dante's unspoken allusion to the rape of Proserpina forms part of a complex program spread over all three *cantiche* in which he rewrites Ovid's accounts of attempts by the gods to form unions with women or lesser divinities by contrasting them with the fruitful outcome of Mary's *fiat* in order to illustrate the disastrous consequences of pride, whether in the realm of artistic production, personal salvation, or universal redemption.[56] At first sight, Proserpina, barely more than a child and the innocent victim of a violent rape, might appear a curious choice for an anti-Marian figure. However, suppressing the vivid violence of the Ovidian text, Dante rewrites her as Mary's opposite, as someone who pridefully resisted the will of God and thus became the "regina de l'etterno pianto" (*Inf.* 9.44). In *Inferno* 18, Dante and Virgil, having just been ferried across the marsh that surrounds the infernal city of Dis, encounter serried ranks of fallen angels who threaten to imprison Virgil for having dared to bring a living soul into their city and bid Dante to return alone from whence he came, mendaciously terming his journey a "folle strada" (91). Dante, a novice in the ways of grace, is taken in by their lie and regresses to the "viltà" (9.1) of Cantos 1 and 2, while Virgil, who initially provides reassurance by reminding him that their passage is guaranteed by the promise of divine aid (18.104–5, 128–30), soon reveals the fragility of his own convictions. Only the direct intervention of a "messo" (9.85)—a messenger from Heaven—who has clearly been sent by the "regina del cielo" (*Par.* 31.100) breaks the defenses of the infernal city ruled over by Dis and Proserpina, restoring the wayfarers to their divinely willed trajectory.[57] Proserpina's anti-Marian status is further confirmed in the Paradise when the innocent, solitary figure of Matelda gathering flowers by the river Lethe reminds Dante of the Ovidian maiden in the moment prior to her abduction: "Tu mi fai rimembrar dove e qual era / Proserpina nel tempo che perdette / la madre lei, ed ella primavera" (*Purg.* 28.49–51). Matelda, however, is no Proserpina, and Dante is no Dis. Unlike Matelda or Mary, but like Eve, Proserpina rebelled against God's will and was exiled from her *locus amoenus*. Her similarity to Eve is reinforced by the fact that in the Ovidian tale Jupiter gives Proserpina the chance to escape from Dis provided that she brings no food to her mouth, something that she fails to do by eating, Eve-like, the fruit of a pomegranate (5.532–36).[58]

Ovid's account of the competition between the Muses and the Pierides is followed immediately by the story of Arachne (*Met.* 6.1–145), to which

it is closely related both thematically and narratively. Dante too, though in a more fragmented manner, links the two episodes via the by now familiar theme of incarnational and poetic humility. Arachne, an archetypical figure of textual and artistic hubris,[59] is twice named in the *Commedia*, first in association with Geryon,[60] whose multicolored flanks are likened to her colorful loom (*Inf.* 17.14–18), and later on the terrace of the prideful as an example of presumption (*Purg.* 12.43–45). In the Ovidian telling, Arachne, a young maiden of humble origins, refuses to acknowledge that her remarkable talent in the art of weaving derives in large measure from the goddess Minerva, her teacher, and defiantly proclaims that only if she is beaten in a contest with Minerva will she concede the point. Disguising herself as an old woman, Minerva attempts to persuade Arachne to admit that her skill has a divine origin: "consilium ne sperne meum: tibi fama petatur / inter mortales faciendae maxima lanae; / cede deae veniamque tuis, temeraria, dictis / supplice voce roga: veniam dabit illa rogan" (*Met.* 6.30–33).[61] Arachne scornfully rejects the old woman's advice and repeats her challenge to Minerva, who obliges by revealing her true identity. Minerva determines to send Arachne a blunt message. She begins by depicting her own triumph over Neptune in their contest over who was to be patron of Athens and then, in the four corners of her tapestry, she represents examples of mortals punished for their presumption: Rhodope and Haemus turned into mountains, the Pygmaean Queen transformed into a crane, Antigone into a stork, and a grief-stricken Cinyras lying on the stone steps of the temple that were once his daughters (6.70–102). Arachne, having resolved to send her own equally candid message, depicts the gods' serial violation and deception of defenseless young maidens. In turn, Jupiter, Saturn, Bacchus, Apollo, and Neptune assume a bewildering variety of forms portraying a depraved desire to seduce or rape their unwilling victims. Enraged at her subject matter and the brilliance of its execution, Minerva destroys Arachne's tapestry, and in what could be seen as an ultimate act of defiance, Arachne attempts to hang herself, only to be saved, in a very dubious act of mercy, by Minerva, who transforms the rope into a filament and the weaver into a spider.

On the terrace of the prideful, Arachne forms part of a larger program that spans Cantos 10 through 12 of *Purgatorio*, in which Dante draws together all the strands that form his vision of man's relationship with God—the artistic and the theological, the personal and the universal—at

the heart of which lies the Incarnation. Arachne's ekphrastic tapestry portrays the gods only in relation to their erotic desires and the violence or deception they use against their female victims. Her gods are willful, arrogant and scornful of human liberty. Though she does not realize it, her women are presumptuous and oblivious to the possibility that their freely given consent could unite human and divine nature. In a typical display of polysemy, Dante contrasts Arachne's artistic pride and mendacity with his own humility and truthfulness by setting off her weaving of skewed relationships between the gods and women against his own portrayal of the Annunciation, when Christ "patterned" himself a body from the Virgin:

> Giurato si saria ch'el dicesse "*Ave!*";
> perché iv' era imaginata quella
> ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave;
> e avea in atto impressa esta favella
> "*Ecce ancilla Deï*," propriamente
> come figura in cera si suggella.
> (*Purg.* 10.40–45)

Whereas Arachne and her offspring are condemned to spin endlessly ("vive quidem, pende tamen, inproba dixit, / lexque eadem poenae, ne sis secura futuri, / dicta tuo generi serisque nepotibus esto!" [136–38]),[62] Mary can joyfully proclaim, "Respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes, quia fecit mihi magna qui potens est"Ê(Luke 1:48–49)[63] because the Word has woven himself a body from her flesh. Dante would have been well aware of the notion that Mary clothed Christ with flesh in her womb, which appears in a number of patristic and medieval Marian texts[64] and which accounts for the prominence of weaving and spinning paraphernalia in Annunciation scenes, particularly from the eleventh century onward.[65] This tradition derives principally from the Syriac and Greek fathers, who frequently set off the Virgin's humble weaving of Christ's flesh against Eve's weaving of clothes for Adam, whom she had reduced to nakedness.[66] These texts also linked the Incarnation with the Resurrection of the body, describing Christ as clothing himself in human flesh so that humanity might be reclothed in the robes of glory.[67] A related tradition, which has its origins in the second-century apocryphal *Protoevangelium of St. James*, recounts that Mary was spinning the veil of the Temple when the angel Gabriel

appeared to her, symbolically prefiguring the rending of the veil when Christ yielded up his spirit (Luke 23:44).[68] The *Pseudo-Matthaei Evangelium*, an early Medieval Latin rendition of the Greek *Protoevangelium*, further embellished the tradition by describing how from early childhood Mary showed miraculous skill in weaving, which occupied her from the third to the ninth hour each day. An associated legend, found in several medieval sources, recounts that Christ's seamless tunic, for which the soldiers cast lots at his Crucifixion, was made for him by his mother while he was still a child.[69]

Dante's ekphrastic representation of God's marble intaglios in *Purgatorio* 10, which portray the Annunciation, David dancing before the Ark of the Covenant, and the Emperor Trajan in the act of delaying his departure for battle to attend to the grievance of a poor widow, tells us that all human realities—politics, art, scripture—find their true meaning in the Incarnation, which provides the key to decode, as it were, the DNA of the divine order that is stamped in all creation. Created by God to walk erect (*Purg*, 12.7–8; *Met.* 1.84–86), man is prevented by pride from having a true image of himself, as the acrostic *VOM* in the thirteen tercets dedicated to the exempla of pride informs us, exempla that the prideful must study while walking upon them with their heads bent down. Virgil, whose fourth *Eclogue* had ironically come so close to conveying the truth of the Incarnation,[70] and Arachne perceive at best only a distorted image of the divine imprint. Divinely inspired artists such as Dante and David enflesh the Word by telling the story of how God became man and men may become gods. Dante's art, like God's art, is self-revelatory, but only to those able to translate the *Commedia*'s true fiction[71] into "a Word incarnate and living; that is to say, not a word inscribed in dumb parchment, but the Word of God in human form impressed upon the living page of [our] chaste bosom," as Bernard of Clairvaux puts it.[72] Whether we shall fly like butterflies with Dante, or crawl like worms—"non v'accorgete voi che noi siam vermin / nati a formar l'angelica farfalla, / che vola a la giustizia sanza schermi?" (10.124–26)—depends on our embracing the *Commedia*'s Christ-bearing message.

Of the various violations portrayed in Arachne's tapestry, the first and most richly embellished is the abduction of Europa, daughter of the king of Tyre (*Met.* 6.103–7). Jupiter, taking the form of a docile white bull, comes to the shores of Tyre, where Europa has been disporting with her companions and deceives her into climbing onto his back, whereupon he

bears her over the sea to Crete as she looks back in fear toward the shore and her friends. This is just one of three versions of the story that appear in Ovid. The second account (2.843–3.1) is very similar in many respects, also mentioning Europa's fearful backward glance, and Jupiter's deception, but the negative connotations are somewhat attenuated by the more elaborate and lyrical quality of the description. In the third version (*Fasti* 5.603–18) Ovid all but suppresses any sense of coercion: Jupiter's disguise is transparent and Europa's fear is portrayed more as a thrill of the unknown. All three accounts fall silent before the moment of consummation, leaving open the question of consensuality. Dante makes full use of the inherent ambiguity in the Ovidian text in Europa's one brief appearance in the *Commedia*: "Sì ch'io vedea di là da Gade il varco / folle d'Ulisse, e di qua presso il lito / nel qual *si fece* Europa dolce *carco*" (*Par.* 27.82–84, my emphases). Just as he is about to enter the Primo Mobile (97–99), Dante at Beatrice's request takes a final downward look at the eight spheres below and earth far beneath them. His view of earth, extending from the western and eastern horizons of Christendom, is defined by references to Ulysses and Europa. Rachel Jacoff has argued that the westward journeys of "Ulysses and Europa constitute counterexamples of Dante's sanctioned . . . vertical ascent"[73] and has put forward a reading in which Dante and Beatrice are a corrected Ulysses and Europa, Dante being drawn upward into a divine *raptus* by a redeemed and redeeming eros for Beatrice, forming part of a pattern in which the poet maternalizes the erotic and eroticizes the maternal. In this, I believe, she is correct. Yet while recognizing the inherent ambiguity of Dante's and Ovid's Europa, she does not fully elucidate the multiple valences of these extraordinarily rich lines beyond simply pointing to a possible Marian element in this and other Ovidian allusions to unions between the gods and mortal women (Io, Callisto) and hinting at a possible positive reading of Europa. As Christian Moevs has recognized, Europa may also be read as Ulysses' opposite.[74] Whereas Ulysses' voyage unambiguously represents a defiance of God's will, being once again labeled "folle" (*Par.* 27.83), Dante deliberately leaves open the possibility of reading Europa *in bono* by terming her "dolce." Europa is the opposite of Ulysses since she has *chosen* ("si fece") to make herself a sweet burden, and is thus a figure for Mary, from whom Christ took on the burden of human flesh: "quando 'l Figliuol di Dio carcar si volse de la nostra salma" (*Par.* 32.112–14). Moreover, her nontransgressive westward journey mirrors the *translatio* of

Christianity from the birthplace of the Word made flesh on the eastern shores of the Mediterranean to Rome, a movement that finds its antithesis in Constantine's turning of the eagle of the empire back against the course of the heavens, from Rome to Byzantium, in defiance of God's providential plan: "Poscia che Costantin l'aquila volse / contr' al corso del ciel, ch'ella seguio / dietro a l'antico che Lavina tolse, / cento e cent' anni e più l'uccel di Dio / ne lo stremo d'Europa si ritenne" (*Par.* 6.1–6). But there is also another sense in which Dante-Pilgrim himself is Europa. Since his entry into the sphere of the Fixed Stars he has been making his own westward journey through his native constellation of Gemini, while the has been in Aries, its ideal position for the vernal equinox, which was believed to mark the moment of Creation and of the Incarnation (*Inf.* 1.37). His downward glance in Canto 27 marks the second time he has looked down upon the "aiuola" (22.151; 27.82–84) of the earth since entering the Heaven of the Fixed Stars, which is a sort of celestial womb in which creation takes on diverse forms ("nido di Leda," as Dante terms it in yet another Ovidian rewriting), the first occurring just after his ascent of Jacob's ladder in Canto 22. During this time much has occurred: he has witnessed a reenactment of the Annunciation, seen Christ in his human form and witnessed his ascent into heaven, followed by that of his mother, ascertained that Christ and Mary alone have glorified bodies, learned from Adam that his sin was one of transgressive pride and that the mutability of language was a direct consequence of the Fall. In other words, he has traversed the whole course of human history from sunrise to sunset (with the Incarnation at its center), from Adam's creation and fall to the prophetic fulfillment of human entelechy in the person of Mary assumed. I would also suggest that Dante-poet, who has taken on the burden of writing the *Commedia*, "l'omero mortal che se ne carca" (*Par.* 23.65), may be seen here as taking up the yoke[75] of renewing the Christian civilization of Europe, conferred on him by no less a person than Peter (27.64–66). Like Francis, whom Aquinas links with the sun rising in the Orient (*Par.* 11.52–54), and Dominic, whom Bonaventure associates with the westerly "Zefiro dolce" that rises in Spain, Dante will reclothe Europe with the "novelle fronde" of spring (*Par.* 12.46–48) by revealing what has been shown to him.[76]

Yet another instance of Dante's rewriting of Ovidian episodes involving unions between the gods and mortals is his multiple uses of Callisto and Arcas and their sidereal *personae*, Ursa Major and Minor. Ovid

recounts in *Met.* 2.409–507 how Jupiter, disguised as Diana, woos and ravishes Callisto, the favorite nymph of the goddess of chastity. When Diana learns that Callisto is pregnant, she banishes her from her sacred grove, and out of jealousy Juno turns Callisto into a bear. Arcas, Callisto's now adult son, is hunting in the woods when he comes across the bear, and is about to slay her when Jupiter saves them both by transforming them into constellations, Callisto becoming the Great Bear, and Arcas the Little Bear. In *Purgatorio* 25 Dante entirely rewrites this episode by presenting Callisto (Helice) as a negative exemplar of lust in contrast to the chaste Diana and Mary. Instead of resisting Jupiter, as she does in the Ovidian tale, Dante's Callisto gives in to erotic desire: "Al bosco / si tenne Diana, ed Elice caccionne / che di Venere avea sentito il tòsco" (131–32). Both Mary and Callisto had vowed to remain virgins ("virum non cognosco")[77] and both became the mothers of divinely fathered children. But whereas Mary's divine motherhood is a unique privilege because it is the fruit of total conformity with God's will, Callisto's is a curse because she has transgressed Diana's strict code of chastity. Dante completely reverses this reading in *Paradiso,* where he instead reads the Jupiter-Arcas-Callisto triangle *in bono.* In an image that is clearly intended to evoke the relationship between Mary and her Son, he compares his amazement at seeing the whole host of the èblessed assembled in the Heavenly Rose to that of barbarians from the northern regions (where the Bears are always high in the Heavens) who upon entering Rome are stunned by its splendor:[78]

Se i barbari, venendo da tal plaga
che ciascun giorno d'Elice si cuopra,
rotante col suo figlio ond' ella è vaga,
veggendo Roma e l'ardüa sua opra,
stupefaciensi, quando Laterano
a le cose mortali andò di sopra;
ïo, che al divino da l'umano,
a l'etterno dal tempo era venuto,
e di Fiorenza in popol giusto e sano,
di che stupor dovea esser compiuto!
(*Par.* 31.31–40)

Dante's journey from time to eternity, from the human to the divine, mirrors the relationship between Callisto and Mary and between Arcas-Christ. Just as the Incarnation spanned the divide between the human and

divine, Dante's task is to incarnate the realities of Heaven through his poetry and thereby reunite the earthly cities of Rome and Florence with their heavenly counterparts, the Celestial Rome and the Heavenly Rose.[79] It is only having read the description of Callisto's delight in looking on her son that we are able to understand earlier astronomical references to the Bears as veiled allusions to Christ and Mary, as, for instance, in *Paradiso* 2.1–9, where Dante warns that only those readers who have learned to rely on divine grace and wisdom should follow in his wake as he sails toward the Bears, with Minerva as his wind, Apollo his pilot, and the nine Muses his compass; or, as he implies in the highly elaborate opening of *Paradiso* 13, those who have sufficient imagination:

Imagini, chi bene intender cupe
quel ch'i' or vidi—e ritegna l'image,
mentre ch'io dico, come ferma rupe—,
quindici stelle che 'n diverse plage
lo ciel avvivan di tanto sereno
che soperchia de l'aere ogne compage;
imagini quel carro a cu' il seno
basta del nostro cielo e notte e giorno,
sì ch'al volger del temo non vien meno;
imagini la bocca di quel corno
che si comincia in punta de lo stelo
a cui la prima rota va dintorno,
aver fatto di sé due segni in cielo,
qual fece la figliuola di Minoi
allora che sentì di morte il gelo;
e l'un ne l'altro aver li raggi suoi,
e amendue girarsi per maniera
che l'uno andasse al primo e l'altro al poi;
e avrà quasi l'ombra de la vera
costellazione e de la doppia danza
che circulava il punto dov' io era.
(1–21)

Drawing on Apocalypse 12:1 ("Et signum magnum apparuit in cælo: mulier amicta sole, et luna sub pedibus ejus, et in capite ejus corona stellarum duodecim"),[80] Dante here describes the double corona of twenty-four wise men that encircles Beatrice and the Pilgrim in the Heaven of the Sun,[81] asking the reader to imagine the two crowns as if they were made up of the seven bright stars of the Great Bear, the two stars that

form the mouth of the horn of the Little Bear, and the fifteen other brightest stars in the firmament. Medieval commentaries on the Woman of the Apocalypse usually interpreted her as Mary assumed into Heaven,[82] often in combination with the text of Canticles: "Egredimini et videte, filiae Sion, regem Salomonem in diademate quo coronavit illum mater sua in die desponsationis illius, et in die laetitiae cordis ejus" (3:11).[83] They posited an intimate link between the Incarnation, when Mary "crowned" the Word with flesh, and the Assumption, when Christ "crowned" his Mother with a glorified body.[84] Dante is therefore implicitly suggesting that he and Beatrice are repeating this process: just as Christ's incarnation in the Virgin provided humanity with the possibility of rising again and covering its glorified flesh, so the *Commedia* (which, like the two stars of the crown, Aquinas and Solomon, sings of creation, the Incarnation, and the resurrection of the body) reveals how fallen human nature may redeem itself and be saved through the Incarnate Word. One might dismiss this reading as overly subtle were it not for the fact that Dante reinforces the Christological and Marian subtext with a further set of Ovidian allusions by stating that the luminaries who form the crown sang "non Bacco, non Peana / ma tre persone in divina natura, / e in una persona essa e l'umana" (25–27) and later by comparing the twin coronas to the constellation Corona Borealis ("qual fece la figliuola di Minoi / allora che sentì di morte il gelo" (14–15). In *Metamorphoses* 8 (168–81) Ariadne, left to die by her lover Theseus, whom she had helped to slay the Minotaur and escape the Labyrinth, receives succor from Bacchus, who takes the bridal garland from her head and sets it in the sky so that she might shine among the eternal stars (176–78). Dante reworks the details of Ovid's account by having Ariadne, and not just her crown, form a constellation, not only to mirror Callisto's fate but also to rewrite her as Mary, Queen of Heaven, crowned with glory and virtue.[85] The "twice-born" Bacchus (*Met.* 3.317) was frequently figured as Christ in medieval allegorizations of Ovid's poem, as Brownlee has suggested in his reading of *Par.* 33.120.[86] Thus in Dante's rewriting of this episode, the Bacchus who transformed Ariadne into a garland of stars becomes Christ, who crowned Mary with a glorified body upon her Assumption.

Bacchus is the fruit of a union between Semele, daughter of the king of Thebes, and Jupiter, a liaison that ultimately leads to her destruction (*Met.* 3.259–315). Juno, being furious with her husband for his infidelity, takes revenge on Semele by impersonating her nurse and persuading her

to ask Jupiter to show himself to her in his full splendor. At their next liaison, Semele maneuvers Jupiter into promising to grant her any gift she desires, upon which she asks him to embrace her in his divine form. Bound by his vow, Jupiter must accede to her wish, and while he tries to temper his power, he is unable to prevent her mortal body from being consumed in the nuptial embrace: "corpus mortale tumultus / non tulit aetherios donisque iugalibus arsit" (308–9).[87]

> E quella non ridea; ma "S'io ridessi,"
> mi cominciò, "tu ti faresti quale
> fu Semelè quando di cener fessi:
> ché la bellezza mia, che per le scale
> de l'etterno palazzo più s'accende,
> com' hai veduto, quanto più si sale,
> se non si temperasse, tanto splende,
> che 'l tuo mortal podere, al suo fulgore,
> sarebbe fronda che trono scoscende."
> (*Par.* 21.4–12)

Throughout the *Paradiso* Dante has been transported upward by perceiving an ever-greater light and beauty in Beatrice's eyes and mouth as his understanding of the divine order increased. Unlike Jupiter, Beatrice tempers her "lightning" because mortal beings are not capable of receiving the unmediated light of the Deity all at once, in the same way that God tempers his light to the visual capacity of man: "Quindi m'apparve il temperar di Giove" (*Par.* 22.145). As Brownlee has so ably demonstrated,[88] beginning with Beatrice's denial of her smile and Dante's incapacity to hear the celestial music in *Paradiso* 21 and ending with the restoration of his auditory powers in *Paradiso* 23, when he hears the angel Gabriel sing Mary's praises as he encircles her head (97–111), Dante rewrites the Semele episode as a prolonged meditation on the inability of human nature to withstand the untempered revelation of God without the aid of grace or mediation. While entirely agreeing with Brownlee's analysis, I should like to suggest that there is a further subtext, namely, that Beatrice's role as attenuator and mediatrix of God's light and grace adumbrates Mary's role as universal mediatrix. Moreover, I believe that the Semele program does not end with *Paradiso* 23 but in fact extends to the penultimate tercet of the poem, the moment when Dante receives the final flash of grace that enables him to reach the ultimate understanding of

the relationship between Creator and creation. Semele, born of royal lineage, lover of the paramount god, and mother of a divine son, is very clearly an anti-Marian figure. Whereas Semele, prompted by Juno, allowed pride to get the better of her and refused to heed Jupiter's warnings, Mary, addressed by the angel, humbly consented to God's will. Whereas Jupiter failed to attenuate the brilliance of his divinity, Mary allowed herself to be *overshadowed* by the power of God ("Spiritus Sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obumbrabit tibi"),[89] who poured his grace out on her so that she would not overwhelmed by his glory. For her part, Mary offered the means for the Word to become visible to humanity by providing Christ with her flesh, which hid his brilliance. Unlike Semele, whose body was consumed, Mary was divinized body and soul, and assumed into heaven upon her death. There she continues to act as the channel for God's grace, so that through her all humanity may be glorified and see God as she does. This is why Dante's ability to hear returns only as he witnesses the angel Gabriel's coronation of the Virgin (*Par.* 23.94–108), which symbolizes both the Incarnation and the Assumption, and why Beatrice only smiles after Dante has seen Christ in his glorified humanity (40–45). Unlike Semele, Dante humbly accepts the limits of his humanity and recognizes that he will only be capable of seeing the pure light of God, "lo suo fulgore" (*Par.* 32.144), by means of divine grace and total self-abnegation. As he rises to the Empyrean that grace comes to Dante in the form of two "lightning bolts"[90] that divinize rather than destroy his humanity. The first, which deprives him of the ability to see anything other than the light itself, occurs in Canto 30 when he is struck by a Pauline flash of lightning[91] as he is about to enter the Empyrean: "e lasciommi fasciato di tal velo / del suo fulgor, che nulla m'appariva" (50–51). This flash, Beatrice explains, is God's way of preparing the èblessed who are about to enter the Empyrean for the glory of the Beatific Vision. The moment he understands this, Dante feels himself rising above his own natural powers to acquire a clarity of vision capable of penetrating the purest light. Thereafter, in order to see the two courts of Heaven in their true aspect, he must drink of the "rivera / fulvido di fulgore" (61–62), which represents the light of glory proceeding from the Divine Intellect that makes it possible for the created to see their Creator: "visibile face lo creatore a quella creatura" (100–102). Now that he has attained the highest level of grace, the *lumen gloriae*,[92] it is only by contemplating God through Mary[93] that the final transformation can begin:

Riguarda omai ne la faccia che a Cristo
più si somiglia, ché la sua chiarezza
sola ti può disporre a veder Cristo.
(*Par.* 30.85–87)

In the *claritas*[94] of the Virgin's face, Dante sees human nature as it was destined to be, transformed and glorified, eternally set into the Trinity: it is through her that his own vision is clarified and his humanity reformed.[95] Mary resembles Christ not just because she is his biological mother. She is an *imago Dei* first and foremost because her humility has exalted her by ennobling or divinising her human nature: "tu se' colei che l'umana natura / nobilitasti sì, che 'l suo fattore / non disdegnò di farsi sua fattura" (*Par.* 33.4–5).[96] Full of grace (Luke 1:28) and entirely without sin,[97] Mary Assumed now sees (*Par.* 32.44–45) and reflects (*Par.* 7.79–81) the light of God with a clarity that is unique. It is to her therefore that St. Bernard turns in prayer, urging Dante to join him with his affection, so that he may penetrate the "fulgore" of the Triune and Incarnate God:[98]

e drizzeremo li occhi al primo amore,
sì che, guardando verso lui, penètri
quant' è possibil per lo suo fulgore.
Veramente, *ne* forse tu t'arretri
movendo l'ali tue, credendo oltrarti,
orando grazia conven che s'impetri
grazia da quella che puote aiutarti.
(*Par.* 32.142–48)

Returning once again to one of the fundamental controlling metaphors of the *Commedia*, the poet has Bernard remind the Pilgrim that even now, as he is about to behold the Beatific Vision, he can—like Ulysses, Phaeton, Semele, and so many others—still fall back into pride if he does appeal to Mary for her grace. Divinity reveals itself only to the humble who pray to the mediatrix of all grace. In response to Bernard's fervent panegyrical prayer (*Par.* 33.1–39), Mary fixes her eyes on Bernard, then directs her gaze once more to the Eternal Light, above whose mysteries she more than any other creature penetrates. Her silence, which contrasts emphatically with Bernard's rhetoric, underlines her perfect union with God in which all speech becomes superfluous, thereby reminding us that Mary's essence consists in her remaining silent so that the Word can speak. Dante-Pilgrim falls silent too, as Mary draws him ever more into the light-filled world of the Trinity:

O luce etterna che sola *in te* sidi,
sola t'*int*endi, e da *te int*elletta
e *int*end*ente te* ami e arridi!
Quella circulazion che sì concetta
pareva in te come lume reflesso,
da li occhi miei alquanto circunspetta,
dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta de la nostra effige:
per che 'l mio viso in lei tutto era messo.
Qual è 'l geomètra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio, e non ritrova,
pensando, quel principio ond' elli indige,
tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l'imago al cerchio e come vi s'indova;
ma non eran da ciò le proprie penne:
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne.
(*Par.* 33.124–41, my emphasis)

The *Commedia* ends as it began, in a series of subtle allusions to the Virgin, which signify that Mary represents the nexus in which humanity is reconciled with God because her *fiat* led to the hypostatic union of the human and divine natures in the Incarnate Word, thus opening the way for the redemption. Mary herself is the "first fruit" of the restoration of human nature through her bodily Assumption into heaven (*Par.* 25.127–29)—something that links her to Dante, whose signal destiny it is to experience Heaven in his earthly body. By means of the fourfold repetition of "in te" embedded in his extraordinary synthesis of God as a Trinitarian circle of knowledge and love, Dante subliminally links the mystery of the Trinity itself to the Virgin via Bernard's earlier anaphoric "In te misericordia, in te pietate, / in te magnificenza in te s'aduna / quantunque in creatura è di bontate" (19–21).[99] Just as the Father eternally "conceives" the Logos, she conceived the Word made flesh, the human face of Christ that appears in the central circle of the Light. In the simile of the geometer who attempts to square the circle, which is mathematically impossible,[100] Dante expresses the utter incapacity of human reason to conceive how God, the uncircumscribed circle (*Par.* 14.30)[101] took on human nature in the womb of the Virgin Mary, often represented as a square.[102] In a last humble acknowledgment of his human limitations, Dante folds the wings of reason and is rewarded by a final flash of grace that reveals to him how

he, like the whole of creation, may conform to "l'amor che move il sole e l'altre stelle."[103] It is Mary who returns him and all humankind to the heart of the Trinity and thus represents the *telos* of human nature and history—a concept fundamental to Dante's *Weltanschauung*—which is the restoration, transformation, and glorification of God's creation. Ultimately, the poet too falls silent, leaving us to contemplate the unutterable Truth that lies beyond his words.[104]

Fu Jen University
Taipei, Taiwan

NOTES

1. The text of the *Commedia* is cited from the critical edition of Giorgio Petrocchi, *La Commedia secondo l'antica vulgata,* 4 vols. (1966–67; repr., Florence: Le Lettere, 1994).

2. Augustine, *Tractates on the Gospel of John,* 25.16: "You are commanded to be humble, not to become a brute. He, God, became man; you, man, recognize that you are man. Our whole humility consists in recognizing that you are man. Now, seeing as God teaches humility, He said: I have not come to do my own will, but the will of him who sent me. For this is the commendation of humility. The proud do their own will; the humble do the will of God." Translations of St. Augustine's works, with the exception of the *City of God,* are mine, based on the Latin text and the Italian translation taken from *Sant'Agostino, Agustinus Hipponensis,* <www.augustinus.it>.

3. Aquinas, *Summa theologica,* 2.2, q. 161, a. 2: "It is contrary to humility to aim at greater things through confiding in one's own powers: but to aim at greater things through confidence in God's help, is not contrary to humility; especially since the more one subjects oneself to God, the more is one exalted in God's sight. Hence Augustine says (*De virginitate* 31): 'It is one thing to raise oneself to God, and another to raise oneself up against God.'" *Summa theologiae,* Textum Leoninum Romae (1888), <www.corpusthomisticum.org/sth0000.html>. All citations from the *Summa* are from the translation by the Fathers of the English Dominican Province, 3 vols. (New York: Benziger, 1947–48), *The Christian Classics Ethereal Library* (henceforth *CCEL*), <www.ccel.org/a/aquinas/summa>.

4. Ovid, *Metamorphoses* 15.871–79: "And now the work is done, that Jupiter's anger, fire or sword cannot erase, nor the gnawing tooth of time. Let that day, that only has power over my body, end, when it will, my uncertain span of years: yet the best part of me will be borne, immortal, beyond the distant stars. Wherever Rome's influence extends, over the lands it has civilised, I will be spoken, on people's lips: and, famous through all the ages, if there is truth in poet's prophecies, *vivam*—I shall live." Latin citations are from *Metamorphoseon,* ed. by Rudolf Ehwald, 3 vols. (Leipzig: Teubneri, 1897–1900), <www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_me00.html>. English translations are from *Metamorphoses,* trans. by Anthony S. Kline, in *The University of Virginia Electronic Text Center,* etext.lib.virginia.edu/latin/ovid/trans/Ovhome.htm.

5. See Teodolinda Barolini, *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992), 11 and 13, where she modifies Charles Singleton's famous formula that "the fiction of the *Divine Comedy* is that it is not a fiction" in *Dante Studies 1. Commedia: Elements of Structure* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1954), 62, stating instead that it is "not a fiction that pretends to be true but a fiction that IS true." See Christian Moevs, *The Metaphysics of Dante's Commedia* (Oxford: Oxford University Press, 2005), esp. 9–10 and 169–84, where he further expands Barolini's argument by asserting that the *Commedia* "is 'transparent to,' that is, not other than *what is*" (179, his emphasis), in other words that its *fictio* embodies and reveals the Truth.

6. Moevs, *Metaphysics*, puts it thus: "Read with eyes that see, Scripture and the *Comedy* are meant to be, like Mary who gives birth to Christ, unambiguous sunrises, overpowering the sunset on the same horizon (*Pd* 31.118–20) to reveal the ground of reality" (179).

7. The first systematic analysis of Dante's use of Ovid is to be found in Edward Moore's *Studies in Dante*, Series 1, *Scripture and Classical Authors in Dante* (Oxford: Clarendon Press, 1896), 206–28. For bibliography up to 1978, see Ettore Paratore, "Ovidio," in *Enciclopedia dantesca*, vol. 4 (Rome: Istituto della Enciclopedia italiana, 1970–78), 225–37. In recent decades, studies on Dante and Ovid have abounded. Collections of essays include *Dante and Ovid: Essays in Intertextuality*, ed. by Madison U. Sowell (Binghamton, N.Y.: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1991); *The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante's "Commedia,"* ed. by Rachel Jacoff and Jeffrey T. Schnapp (Stanford: Stanford University Press, 1991); *Dante e la "bella scola" della poesia: Autorità e sfida poetica*, ed. by Amilcare A. Iannucci (Ravenna: Longo, 1993); and *Ovidius redivivus: Von Ovid zu Dante*, ed. by Michelangelo Picone and Bernhard Zimmermann (Stuttgart: Metzler, 1994). Other important contributions that I have consulted but not cited include Leonard Barkan, "*Taccia Ovidio*: Metamorphosis, Poetics, and Meaning in Dante's *Inferno*," in *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism* (New Haven: Yale University Press, 1986), 137–70, 317–27; Marthe Dozon, *Mythe et symbole dans la Divine Comédie* (Florence: Olschki, 1991); Peter S. Hawkins, "Dante's Ovid," *Literature and Belief*, 5 (1985), 1–12, and "Transfiguring the Text: Ovid, Scripture, and the Dynamics of Allusion," *Stanford Italian Review*, (Fall, 1985), 115–40; Robert Hollander, "The Rod of Tiresias: Dante's Metamorphosis of Ovid," in *Studies in Dante* (Ravenna: Longo, 1980), 175–84; Rachel Jacoff, "Transgression and Transcendence: Figures of Female Desire in Dante's *Commedia,*" *Romanic Review* 79 (1988): 129–42; Alan Robson, "Dante's Use in the *Divina Commedia* of the Medieval Allegories of Ovid," in *Centenary Essays on Dante* (Oxford: The Clarendon Press, 1965), 1–38; Alessandro Ronconi, "Per Dante interprete dei poeti classici," *Studi Danteschi*, 16 (1932): 105–25; and Jeffrey T. Schnapp, "Trasfigurazione e metamorfosi nel Paradiso dantesco," in *Dante e la Bibbia: Atti del convegno internazionale*, ed. by Giovanni Barblan, (Florence: 1988), 273–94.

8. *The Cure at Troy* (London: Faber and Faber, 1990), 77: "and hope and history rhyme."

9. A concept explored in detail by Guy P. Raffa in *Divine Dialectic: Dante's Incarnational Poetics* (Toronto: University of Toronto Press, 2000).

10. See St. Bernard of Clairvaux, *First Sermon on the Glories of the Virgin Mother*, in *St. Bernard's Sermons on the Blessed Virgin Mary*, trans. by a priest of Mount Melleray Abbey (Devon: Augustine Publishing Company, 1984), 8. See also *Sermons* 2 and 3, pp. 15–16 and 43.

11. Anselm, whose doctrine of satisfaction is set out in *Cur Deus Homo?*, held that the Incarnation was the *only* means whereby justice could be satisfied with regard to original sin, and therefore saw Mary's assent as pivotal. Thanks to her, creation has been restored, because the workings of the unseen God have become visible in the Incarnate Son. See *Oratio* 52, in *Patrologiae cursus completus, Series latina* (henceforth *PL*), ed. by J. P. Migne, 217 vols. (Paris: Migne, 1844–55), 158, 955–56. Bonaventure goes further, seeing Mary as paying the price for redemption alongside her Son and also reaping the reward in her bodily Assumption. See *Collationes de Septem Donis S. Sancti*, 5, 3–5, in *The Franciscan Archive*, <www.franciscan-archive.org/index2.html>.

12. See Bernard, *Fourth Sermon on the Glories of the Virgin Mother*, in *St. Bernard's Sermons*, 70–71. See also, Anselm, *Oratio* 52. Sarah Jane Boss, *Empress and Handmaid: Nature and Gender in the Cult of the Virgin Mary* (London: Cassell, 1999), puts it succinctly: "Mary stands for creation in relation to God, or rather, for creation in its right relationship to God" (85).

13. "Let the word, I pray, be come to me not as a spoken word which passes away, but a Word conceived and abiding. . . . God 'at sundry times and in divers manners spoke in times past to the fathers by the prophets,' and the Word of the Lord is said to have come to the mouth of some, to the ear of some others, and even to the hand of other some: but my prayer is that according to thy word, He would vouchsafe to come into my womb" (*Fourth Sermon on the Glories of the Virgin Mother*, in *St. Bernard's Sermons*, 76–77).

14. See Kevin Brownlee's many useful insights in his chapter, "Pauline Vision and Ovidian Speech in *Paradiso* 1," in *The Poetry of Allusion*, 202–13. However, I disagree with his assertion that Dante's use of Ovid is "dialectic" (204) and prefer to term it "recapitulatory," by which I mean that

Dante completes meanings that are seminally present in Ovid by infusing them with the light of the Incarnation. Also important is Robert Hollander's analysis of the Ovidian *personae* in this canto in *Allegory in Dante's "Commedia"* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1969), 202–20.

15. "And I live, now not I; but Christ liveth in me." Biblical quotations in Latin are from the Vulgate established by St. Jerome, *Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem*, ed. by B. Fischer, Robertus Weber, and Roger Greyson, 4th ed. (Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1994). English translations are from the Douay-Rheims version (New York: Benziger, 1941).

16. In *Dante and Ovid: Essays in Intertextuality*, ed. Madison Sowell (Binghamton, N.Y.: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1991), 1–15, Sowell remarks that "the Dante-Ovid connection reaches beyond the placement of classical myths in Christian contexts . . . to the core of Dante's poetics—to how and why he creates poetry" (13). See also, in particular, Kevin Brownlee, "Dante and Narcissus (*Purg.* 30.76–99)," *Dante Studies*, 96 (1978): 201–6; "Phaeton's Fall and Dante's Ascent," *Dante Studies* 102 (1984): 135–44; "Dante's Poetics of Transfiguration: The Case of Ovid," *Literature and Belief* 5 (1985): 13–29; "Language and Desire in *Paradiso* XXVI," *Lectura Dantis* 7 (Spring 1990): 46–59. Teodolinda Barolini deals extensively with Ovid both in *The Undivine Comedy* and in *Dante's Poets: Textuality and Truth in the "Comedy"* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1984). See also her "Dante's Ulysses: Narrative and Transgression," in *Dante: Contemporary Perspectives* ed. by Amilcare A. Iannucci (Toronto: University of Toronto Press, 1997), 113–32; and "Arachne, Argus, and St. John: Transgressive Art in Dante and Ovid," *Mediaevalia* 13 (1987): 207–26. Michelangelo Picone's essays include: "La *lectio Ovidii* nella *Commedia.* La ricezione dantesca delle *Metamorfosi*," *Le forme e la storia,* 3 (1991), 35–52; "L'Ovidio di Dante," in *Dante e la "bella scola,"* 107–44; "Dante argonauta. La ricezione dei miti ovidiani nella *Commedia*," in *Ovidius redivivus*, 173–202; "Dante, Ovidio e la poesia dell'esilio," *Rassegna europea di letteratura italiana* 14 (1999): 7–23.

17. See Paul Priest's analysis of the parodying of the Incarnation in Canto 25 in *Dante's Incarnation of the Trinity* (Ravenna: Longo, 1982), 114–15. See also Guy P. Raffa, *Divine Dialectic: Dante's Incarnational Poetics* (Toronto: University of Toronto Press, 2000), 42–44, where he cites Anselm (*Cur Deus Homo* 2, 7) as an example of the method of defining the hypostatic union by saying what it is not.

18. This is to disagree with the Benedetto Croce, *La poesia di Dante* (Bari: Laterza, 1948), 91, and others in his wake who argue that Dante's display is aimed at laying out his claim to Ovid's poetic crown. For a view that supports mine see Giorgio Bàrberi Squarotti, *L'ombra di Argo* (Turin: Genesi, 1988), 29–30.

19. For a comprehensive treatment of the subject see Pierre Adnès, *La doctrine de l'humilité chez Saint Augustin* (Toulouse, 1953). As John Freccero has shown in *Dante: The Poetics of Conversion*, ed. by Rachel Jacoff (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986), 1–28, there is a remarkable coincidence between Canto 1 of *Inferno* and the seventh book of the *Confessions.*

20. *Expositions on the Psalms* 31.2.18.

21. See *Confessions* 7. 9.13–15, which is relevant to all the points I make.

22. *Sermon* 117.10.17.

23. *Letters* 118.3.22.

24. "Now it is good to 'lift up your heart,' and to exalt your thoughts, yet not in the self-worship of pride, but in the worship of God. This is a sign of obedience and obedience can belong only to the humble. Thus, in a surprising way, there is something in humility to exalt the mind, and something in exaltation to abase it" (*City of God*, 14.13), trans. Henry Bettenson (London: Penguin, 1972; repr., 1984).

25. *Regula Benedicti*, trans. Leonard J. Doyle, ed. by David W. Cotter (Collegeville, Minn: Liturgical Press, 2001), in *The Order of Saint Benedict*, <www.osb.org/rb/text/toc.html#doyle>.

26. According to Bernard, there are two types of humility, cognitive and conative. Cognitive humility is full self-knowledge, which causes man to recognize his own unworthiness. True cognitive humility is knowing oneself as one really is, recognizing that one is made in the image of God, but separated from him by sin, whereas pride consists in overestimating one's own worth through ignorance of self, while false humility, which is an underestimation of one's own worth also comes from lack of self-knowledge: "It is therefore necessary to know both what you are and that you are not of

yourself, lest you either glory not at all or glory vainly. . . . And so we must greatly beware of this ignorance, by which we may think of ourselves less than ourselves; but not less, nay even more, of that by which we attribute more to ourselves; which happens if we think any good which is in us is also of us" (*On Loving God* 2, 4, quoted in the introduction to *The Steps of Humility*, trans. George Bosworth Burch [Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1942], 46–47). Cognitive humility is brought about only through prevenient grace: it is a gift given to those who are mired in sin and ignorance and is therefore not a merit. Conative humility, on the other hand, is given to those who have been receptive to the initial gift of cognitive humility, that is, those who have accepted their sinfulness and turned towards God. It is voluntary, and therefore worthy of merit: "Humilitas est . . . autem convenit his qui ascensionibus in corde suo dispositis, de virtute in virtutem, id est de gradu in gradum proficiunt, donec ad culmen humilitatis perveniant, in quo velut in Sion, id est in speculatione, positi, veritatem prospiciant" (Humility . . . is acquired by those who set up a ladder in their hearts whereby to ascend from virtue to virtue, that is from step to step, until they attain the summit of humility, from where, as from the Zion of speculation, they can see the truth," *Steps* 1, 2).

27. See *Steps* 5, 18. The entire seventh chapter is also relevant.

28. On Bernardine influences in the *Commedia*, particularly his notion of *deificatio*, which is related to the question of humility, see chap. 6 of Steven Botterill, *Dante and the Mystical Tradition: Bernard of Clairvaux in the Commedia* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 194–241; Rosetta Migliorini Fissi, *Dante* (Florence: La Nuova Italia, 1979); and her article, "La nozione di *deificatio* nel *Paradiso*," *Letture Classensi* 9–10 (1982): 39–71.

29. See *also* Aristotle's *Nicomachean Ethics* 4.3, trans. and ed. Roger Crisp (Cambridge: Cambridge University Press, 2000). On Dante's Aristotelianism, and specifically on pride, see Patrick Boyde, *Human Vices and Human Worth in Dante's "Comedy"* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 174–97. Though limitations of space do not permit a full discussion, it is interesting that Bonaventure counts magnanimity among the seven dispositions of soul that are required in order to receive grace through the Virgin Mary. See his *Fifth Sermon on the Annunciation*, in *Testi mariani del secondo millennio*, ed. Angelo Amato and others, vol. 4 (Rome: Città Nuova, 1996), 266–75.

30. "Blessed is the man whose help is from thee: in his heart he hath disposed to ascend by steps, in the vale of tears, in the place which he hath set." The valley of fear also contrasts with the valley of hope (valley of the princes) in *Purgatorio* 7 and 8, where the souls sit on the grass singing the "Salve Regina": "Salve, Regina in sul verde e 'n su' fiori / quindi seder cantando anime vidi, / che per la valle non parean di fuori (7.82–84). Here two angels come from the "grembo di Maria" to protect the Pilgrims from the serpent: "'Ambo vegnon del grembo di Maria,' / disse Sordello, a guardia de la valle, / per lo serpente che verrà vie via" (8.37–39).

31. See Augustine *Tractates on the Gospel of St. John* 15, 25, as Nicola Fosca (2003) notes in his commentary on *Inferno* 1.13–18, available at the Dartmouth Dante Project (henceforth DDP),<www.dante.dartmouth.edu>. See also the useful reading of this canto by Anthony K. Cassell, *Lectura Dantis Americana: Inferno I* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989).

32. "Hail Queen of mercy, Hail our life, our sweetness and our hope. To thee do we cry, poor banished children of Eve, to thee do we send up our sighs, mourning and weeping in this valley of tears. Turn then, o most gracious advocate, thine eyes of mercy toward us, and after this, our exile, show unto us the fruit of thy womb, Jesus. O clement, O loving, O sweet Virgin Mary." For an account of the origins of the prayer, see H. T. Henry, "Salve Regina," in the *Catholic Encyclopaedia*, in *New Advent*, <www.newadvent.org/cathen/13409a.htm>. Daniele Mattalia, *La Divina Commedia* (Milan: A. Rizzoli, 1960), *Inf.*1.14, DDP, is alone in recognizing the relevance of the *Salve Regina* here, though he merely mentions it in passing: "Valle, la vita in terra, la 'lacrimarum vallis,' della nota preghiera-saluto 'Salve Regina.'"

33. Bonaventure, for instance, says: "Moreover, the Virgin Mary was *full of grace* because she was most humble. Isaiah 40:4 prophesies this: 'Every valley shall be exalted, and every mountain and hill shall be made low'" (*Fifth Sermon for the Annunciation of the Blessed Virgin Mary*, in *Sermons on the Blessed Virgin Mary*, trans. Campion Murray, in *Franciscan Friars Province of the Holy Spirit*), <www.franciscans.org.au/spirituality/campion/translations.htm>. Conrad of Saxony, *Speculum Beatae Mariae*

Virginis 15, trans. by Campion Murray, in *Franciscan Friars Province of the Holy Spirit,* <www.franciscans.org.au/spirituality/campion/translations.htm>, states: "If every humble person is a certain valley of God, according to the text: Every valley shall be lifted up [Isa. 40:4], how much greater was the valley which is Mary whose humility was so deep! Is it surprising if she was the valley of valleys, the most humble of the humble?"

34. Charles S. Singleton (1970–75), *Par.* 31.121–22, DDP: "The phrase 'di valle . . . a monte,' obvious in its meaning, is an established one, yet to use it here, thus bringing in 'monte' in the context of looking up to Mary there, would seem clearly to call to mind Ps. 120 [121]:1: 'Levavi oculos meos in montes, unde veniet auxilium mihi.' ('I lift up my eyes toward the mountains, whence help shall come to me.') The use of this topos here therefore suggests the completion of a circle in the action of the poem, for this is what the Pilgrim Dante did at the very outset of the journey (*Inf.* 1.16–18)."

35. See Ephrem, *Hymns for the Feast of the Epiphany* 15, 2, trans. A. Edward Johnston, in *Nicene and Post-Nicene Fathers,* in *CCEL,* ccel.org/fathers2/.

36. Conrad of Saxony, for instance, dedicates the entire eleventh chapter of his *Speculum* to Mary as the dawn, elencating numerous reasons why she should be so called.

37. See among others, Gregory the Great, *In I Regnum* 1, 5 (PL 79, 25–26) and Bonaventure, *First Sermon on the Assumption of the Blessed Virgin Mary,* in *Sermons on the Blessed Virgin Mary,* 164–75.

38. "Folle" always directs our attention either to the deliberate nonalignment of the human will to God's design, or the incapacity to read his intent. Of the fifteen occurrences of "folle" and its cognates in the *Commedia,* thirteen concern the deliberate defiance of God, either in direct acts of presumption (*Inf.* 2.35, 8.91, 19.88, 26.125; *Purg.* 1.59, 12.43; *Par.* 7.93, 27.83) or through the reckless commission of grave sins (*Inf.* 12,49; *Purg.* 13.112, 20.109; *Par.* 19.122, 22.81), while the other three refer to the foolishness or ignorance of pagans, who misread God's will (*Par.* 5.70–72, 8.2, 17.31). Of those that relate directly to presumption, four apply to Dante (*Inf.* 2.35, 8.91, 19.88; *Purg.* 1.59), two to Ulysses (*Inf.* 26.125; *Par.* 27.83), while the remaining two refer to Arachne (*Purg.* 12.43) and Adam (*Par.* 7.93).

39. This is a point too often ignored or even denied by commentators. For instance, Hollander (2000–2003), *Inf.* 2.53–54, DDP, states, "It is Beatrice in Heaven, not Virgil in Limbo, who is first aware of Dante's plight. . . . It is she, not he, who initiates the action of the *Commedia.*" He is incorrect, as it is Mary, not Beatrice who initiates the action.

40. Of course, as is almost inevitably the case with Dante, the image is polysemous. Singleton (1970–75), *Inf.* 1.22–27, for instance, points out that it forms part of a more general Exodus motif in the poem, while Hollander in *Allegory,* 84–86, suggests that the simile derives from the *Aeneid* 1.180–81, thus identifying Dante as the new Aeneas.

41. PL 23, 789. Jerome described Mary as "stilla maris," a drop of the sea, but at some point this was mistranscribed as "stella." See A. J. Mass, "The Name of Mary," in *The Catholic Encyclopedia,* <www.newadvent.org/cathen/15464a.htm>. Isidore of Seville says "Mary, light-giver, or star of the sea, because she gave birth to the light of the world" (*Etymologiae* 7.10.1, PL 82, 289, my translation).

42. *Homilies on the Gospels and Epistles,* 163, PL 110, 464C.

43. *St. Bernard's Sermons,* 37–38.

44. *The Tragic and the Sublime in Medieval Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 258–59. Chapter 9 (250–78) discusses Dante's use of sea and river imagery.

45. See Hugh Shankland, "Dante 'aliger,'" *Modern Language Review* 70 (1975): 764–85, and "Dante 'Aliger' and Ulysses," *Italian Studies* 32 (1977): 1–40.

46. Dante makes frequent allusions to the story of Phaethon (*Met.* 1.747–2.344): *Inf.* 17.107–8, 26.19–24; *Purg.* 4.71–72, 29.118–20; *Par.* 17.3, 31.124–25.

47. The bibliography on Dante's Ulysses is vast and the sources claimed as inspiration myriad—Virgil, Lucan, Statius, Tacitus Cicero, Seneca, and Horace, to name but a few. See Robert Hollander (2000–2003), *Inf.* 26.58–63, for bibliography. For the multiple coincidences with Ovid's treatment of Ulysses in the *Metamorphoses* (12.579–628; 13.1–788; 14.154–319, 527–65, and 623–97), see,

in particular, Michelangelo Picone, "Dante, Ovidio e il mito di Ulisse," *Lettere Italiane* 43 (1991): 500–16.

48. See, in particular, the excellent presentation of this argument by John A. Scott, "L'Ulisse dantesco," in *Dante magnanimo* (Florence: Olschki, 1977), 117–93. See also Barolini, *Detheologizing*, 49–58.

49. I do not wish here to enter into the intricacies of the debate regarding Dante-poet's ambiguous treatment of his character, but for the record my position largely accords with both that of Freccero, who argues that Ulysses represents Dante's past intellectual arrogance in devoting himself solely to philosophy in the *Convivio* (*Dante: The Poetics of Conversion*, esp. 136–51), and Barolini (*Detheolgizing*, 49–58), who believes that ambiguity forms part of a deliberate strategy reflecting Dante's consciousness of the risks involved in taking on the role of God's scribe. For the view that Dante admires Ulysses and approves of his rhetoric see, among others, Mario Fubini, *Il peccato d'Ulisse e altri scritti danteschi* (Milan: Ricciardi, 1966); and Natalino Sapegno, "Ulisse," *Letture Classensi* 7 (1979): 93–98, who notes that the controversy goes back as far as Buti (who takes a negative view of Ulysses) and Benevenuto (who argues for Dante's admiration of him). Lino Pertile, "Dante e l'ingegno di Ulisse," *Stanford Italian Review* 1 (1979): 35–65, takes the view that Ulysses would be found among the falsifiers in the tenth Bolgia if he were guilty of verbal deception. Pertile has revisited the subject in "Ulisse, Guido e le Sirene," *Studi Danteschi* 65 (2000): 101–18, where he again argues that Ulysses' sin was one of excessive desire for knowledge. Among those who see the portrayal of Ulysses in a largely negative light, the most prominent is Bruno Nardi, "La tragedia di Ulisse," in *Dante e la cultura medievale*, 2nd ed. rev. (Bari: Laterza, 1949), 153–65, who argues that his primary sin is the voyage itself, reflecting an unconscious conflict within Dante between poetic admiration and theological disapproval of his Adamic "folle volo." Giorgio Padoan, "Ulisse 'fandi fictor' e le vie della Sapienza," *Dante Studies* 37 (1960): 21–61, believes on the other hand that Ulysses' misuse of rhetoric is the cause of his damnation.

50. *Priego* or its variants occur at lines 29, 30, 32, 34, 39, 42.

51. *Detheologizing*, 52.

52. For the topos of Mary as *stella matutina*, see, in particular, Bonaventure's *Sixth Sermon on the Nativity of the Blessed Virgin Mary*, in *Sermons on the Blessed Virgin Mary*, pp. 264–71, where he figures Mary as star and dawn, drawing on a variety of Scriptural sources. See also St. Anthony of Padua's sermon for the same feast day, in *The Sermons of St Antony: The Marian Sermons*, trans. by Stephen Spilsbury, in *The Franciscan Archive* .franciscan-archive.org/antonius/opera/ant-hd00.html> [accessed March 5 2006].

53. These lines have been a source of difficulty because Venus did not veil Pisces in 1300, the putative date of the journey, but rather in 1301. Whether Dante's error is deliberate or the result of his relying on inaccurate star charts, the essential meaning of the lines remains unchanged: Venus, the star of love, dominates the dawn sky, veiling Pisces. Pisces is a reference to Christ, as Hollander notes in (2000–2003), *Purg.* 1.19–21. As the morning sun, Christ supervenes Mary, the morning star. That Mary is included in the polysemous significance of Venus is also clear from a variety of intratexts. In *Paradiso* 31.118–35 Mary is the brightest point in the morning sky; her smiling beauty ("ridere una bellezza") is a source of joy for the other saints, just as here the beauty of Venus is a source of comfort and joy to Dante, as Giacomo Poletto (1894), *Purg.* 1.19–21, DDP, is alone in recognizing. In *Paradiso* 23 Mary is the "viva stella" and in 32 the "stella mattutina." In both cantos she performs the role of veiling Dante's eyes from the full light of Christ until he is ready to look on him unaided, just as Venus here veils Pisces.

54. "Dante-protagonist's final sight of the Virgin Mary is introduced with a complicated double simile involving sunrise in which the sun is figured as 'the pole that Phaeton misguided' (*Paradiso* 31, 124–25), implicitly contrasting Dante's successful ascent with the unsuccessful end of Phaeton's ascent—a self-destructive *descent* in flames (*Metamorphoses* 2, 311–22. Dante-protagonist's journey upwards also ends 'in flames,' but these are the salvific Christian flames—at once metaphoric and spiritual—of the vision of the Virgin: the *pacifica orifiamma*." "Dante and the Classical Poets," in *The Cambridge Companion to Dante*, ed. by Rachel Jacoff (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 100–119, here 118.

55. Dante most probably derived this image from the Marian exegesis of Ezekiel 1:26: "Et super firmamentum quod erat imminens capiti eorum, quasi aspectus lapidis sapphiri similitudo throni: et super similitudinem throni similitudo quasi aspectus hominis desuper" (And above the firmament that was over their heads, was the likeness of a throne, as the appearance of the sapphire stone, and upon the likeness of the throne, was a likeness as of the appearance of a man above upon it was raised above the angelic dome). See Conrad of Saxony, *Speculum Beatae Mariae Virginis* 13; and Bonaventure, *Third Sermon on the Assumption of the Blessed Virgin Mary.*

56. Rachel Jacoff suggests that in the same way that medieval writers and exegetes fused erotic and theological codes in their interpretation of the Song of Songs, Dante rewrites the eroticism and violence of Ovid's *Metamorphoses* in a Christian key. One such example, she says, is the manner in which Dante transforms the three stories in *Metamorphoses* 1 and 2 in which Jupiter attempts physical intercourse with mortals—always with drastic consequences for the human side—which are rewritten in terms of the incarnation of Christ in the womb of Mary, a union of the human and divine that is neither erotic nor violent and that does not dehumanize, unlike the *Metamorphoses* episodes. See "The Rape/Rapture of Europa: *Paradiso* 27," in *The Poetry of Allusion*, 233–46, at 245–46.

57. With the exception of *Purgatorio* 17.34–36, where Lavinia laments the suicide of her mother, Queen Amata, and *Purgatorio* 26.78, where Caesar is humorously referred to as a "queen," every occurrence of the word "regina" refers to Mary. Bosco-Reggio (1979), *Purg.* 8.19–21, DDP, notes the "stretta analogia" with *Purgatorio* 7, where two angels descend from the "grembo di Maria" to chase the devil from the Valley of the Princes. However, with the exception of John S. Carroll (1904), *Par.* 33.1–39, DDP, no commentator observes that the "messo," like the angels in *Purgatorio* 8, comes from Mary. Moreover, the paronomasia of "verghetta" for the Virgin (virgo) and the flower (Christ) that sprang from the rod (virga) of Aaron (Mary) was common in medieval Mariology (based on a figurative reading of Isaiah 11:1).

58. See Peter Hawkins, "Watching Matelda," in *The Poetry of Allusion*, 181–201, for a comprehensive treatment of Matelda's Ovidian connections. Also Diskin Clay, "The Metamorphosis of Ovid in Dante's *Commedia*," in *Dante: Mito e poesia*, ed. by Michelangelo Picone and Tatiana Crivelli, Atti del secondo Seminario dantesco internazionale, Monte Verità, Ascona, 23–27 giugno 1997 (Florence: Franco Cesati, 1999), 69–85.

59. The association between poetry and weaving is an ancient one, as the following passage from Isidore of Seville illustrates: "Varro is our authority that *vates* [poets, seers] are so called from *ivi mentis* [by force of mind]; or from *viendis* [plaiting, weaving] poems, that is, bending, that is, harmonizing: and for that reason poets were once called *vates* in Latin, and their writings *vaticinia* [prophecies], because they were moved in writing by some force and, as it were, by madness; or because they connected [*conecto*, from *necto*, weave] words to meters, since the ancients used *viere* [weave] from *vincire* [bind]. Because of their madness, prophets also had the same name, and because they too often produced their things in verse." *De Poetis* 7, cited and trans. by Pamela Royston Macfie, "Ovid, Arachne, and the Poetics of Paradise," in *The Poetry of Allusion*, 159–72, here 159. Dante himself uses weaving or spinning terminology as a metaphor when considering how the vernacular may be best employed in the writing of poetry in *De vulgari eloquentia* (1.14.4; 2.7; 2.12.1; 2.13.6).

60. On Geyron, see Roberto Mercuri, *Semantica di Gerione* (Rome: Bulzoni, 1984), esp. 161–62. Particularly insightful on Arachne is Teodolinda Barolini, *Detheologizing*, 63 and 130–32.

61. "Do not reject my advice: seek great fame amongst mortals for your skill in weaving, but give way to the goddess, and ask her forgiveness, rash girl, with a humble voice: she will forgive if you will ask."

62. "Live on, then, and yet hang, condemned one, but, lest you are careless in future, this same condition is declared, in punishment, against your descendants, to the last generation!"

63. "He hath regarded the humility of his handmaid; for behold from henceforth all generations shall call me blessed, because he that is mighty, hath done great things to me."

64. Anthony of Padua, for instance, uses spinning imagery for Christ's taking on of human flesh in his figural reading of the fleece of Gideon (Judges 6. 37–38), a well-established topos for Mary's virginal conception in his *Ninth Sermon for the Annunciation of the Blessed Virgin Mary*, in *The Sermons of St Antony: The Marian Sermons.*

65. Wool and distaff first appeared in Byzantine Annunciation icons in the fifth century, whence the tradition later passed to the West. See Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, trans. by Janet Seligman (Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1971).

66. St. Ephrem (°373) is the master of this tradition. See, for example, *Third Hymn on the Nativity*, quoted in Thomas Livius, *The Blessed Virgin in the Fathers of the First Six Centuries* (London: Burns and Oates, 1893), 384. Weaving imagery is also found in St. Proclus of Constantinople (°446), for example, *Homily* 4.2, *Patrologia Graeca* 65, 712C. On the Syriac tradition, see Sebastian Brock, "The Robe of Glory: A Biblical Image in the Syriac Tradition," *The Way* 39 (1999): 247–59. On Byzantine weaving imagery for the Virgin see Nicholas P. Constas, "Weaving the Body of God: Proclus of Constantinople, the Theotokos and the Loom of the Flesh," *Journal of Early Christian Studies* 3.2 (1995): 169–94; and Leena Peltomaa *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn* (Leiden: Brill, 2001), 160–61.

67. See Epiphanius, *Panarion* (also know as *Adversus Haereses*), 78, quoted in Luigi Gambero, *Mary and the Fathers of the Church: The Blessed Virgin Mary in Patristic Thought* (San Francisco, Calif.: Ignatius Press, 1999), 129.

68. See Mary Clayton, *The Apocryphal Gospels of Mary in Anglo Saxon England* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998) for a comprehensive discussion of the various Marian apocrypha and their origins.

69. See Gail McMurray Gibson, who cites the thirteenth-century *Vita Beatae Mariae rhythmica* and the *Vita Christi* by Ludolf of Saxony in "The Thread of Life in the Hand of the Virgin," in *Equally in God's Image: Women and the Middle Ages* (New York: Peter Lang, 1990), <www.umilta.net/equal1.html>.

70. Barolini, *Dante's Poets*, 278.

71. Barolini, *Detheologizing*, 13.

72. *Fourth Sermon on the Glories of the Virgin Mother.*

73. "The Rape/Rapture of Europa," 241.

74. *Metaphysics* 132–34.

75. Matt. 11:28–30: "Venite ad me omnes qui laboratis, et onerati estis, et ego reficiam vos. Tollite jugum meum super vos, et discite a me, quia mitis sum, et humilis corde: et invenietis requiem animabus vestris. Jugum enim meum suave est, et onus meum leve" ("Come to me, all you that labor, and are burdened, and I will refresh you.ÊTake up my yoke upon you, and learn of me, because I am meek, and humble of heart: and you shall find rest to your souls.ÊFor my yoke is sweet and my burden light").

76. It is surely not coincidental that these lines are preceded by Christ's declaration (11.27–28) that no one can know the Father except through him: "Omnia mihi tradita sunt a Patre meo. Et nemo novit Filium, nisi Pater: neque Patrem quis novit, nisi Filius, et cui voluerit Filius revelare." (All things are delivered to me by my Father. And no one knoweth the Son, but the Father: neither doth anyone know the Father, but the Son, and he to whom it shall please the Son to reveal him.)

77. *Purg.* 25.128. Luigi Gambero (*Fathers*, 157*)* speculates that Gregory of Nyssa (°ca. 394) may have been the first to propose that May took a vow of virginity. In the West, Augustine was most likely the first to propound this idea (221). See also chapter 3 of Clarissa Atkinson's *The Oldest Vocation: Christian Motherhood in the Middle Ages* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1991).

78. See Rachel Jacoff's brief analysis of this Ovidian intertext in "The Rape/Rapture of Europa," 244–45, where she suggests that Dante deploys "vaga," a typical *fin'amor* term, in order to echo the fusion of theological and erotic registers in commentaries on the Canticle of Canticles.

79. Florence, of course, is the flower city (Fiorenza), which adopted the Marian fleur-de-lis as its emblem in the thirteenth century, largely for political reasons. See Mary Bergstein, "Marian Politics in Quattrocento Florence: The Renewed Dedication of Santa Maria del Fiore in 1412," *Renaissance Quarterly* 44 (1991): 673–719. The name Nazareth, as John Carroll (1904) was perhaps the first to note (*Par.* 9.127–38), on the basis of extensive citations from St. Bernard, was believed to mean flower, an etymology in all likelihood suggested by Saint Jerome (*Letters* 46, "De sanctis locis").

80. "And a great sign appeared in heaven: A woman clothed with the sun, and the moon under her feet, and on her head a crown of twelve stars."

81. Beatrice and Dante are, in fact, crowned by a total of three coronas in the Heaven of the Sun: the first, of twelve star-souls, appears at *Paradiso* 10.64, the last at 14.67. Useful insights on the significance of the coronas are to be found in Paola Nasti, "The Wise Poet: Solomon in Dante's Heaven of the Sun," *Reading Medieval Studies* 27 (2001): 103–38; and Rebecca Beal, "Beatrice in the Sun: A Vision from Apocalypse," *Dante Studies* 103 (1985): 57–78. Particularly informative is Beal's "Bonaventure, Dante and the Apocalyptic Woman Clothed with the Sun," *Dante Studies* 114 (1996): 209–28.

82. Possibly the first association of the Virgin with the woman of the Apocalypse is to be found in Epiphanius (°403) *Panarion*—see Livius, *The Blessed Virgin in the Fathers*, 343–45. Ambrose Autpert (°ca. 781) wrote extensively on the Assumption and on the Apocalyptic woman clothed in the sun, whom he interprets as both Mary and the Church. See Henri Barré, *Prières anciennes de l'Occident à la Mère du Sauveur des origines à saint Anselme* (Paris: Lethielleux, 1963), 45. Bonaventure uses the image of the Apocalyptic woman in six of his Marian, most notably in his *Sermon for Palm Sunday* [*Sermon* 20] and his *Sixth Sermon on the Assumption of the Blessed Virgin Mary*. See also Bernard's *Sermon for the Sunday within the Octave of the Assumption*, in *St. Bernard's Sermons on the Blessed Virgin Mary*, 209–10. A second biblical subtext here is the Song of Songs, which again was increasingly interpreted in a Marian key from at least the time of Rupert of Deutz. See Paul Priest, "Dante and the Song of Songs," *Studi Danteschi* 49 (1972): 79–114; and Paola Nasti, "The Wise Poet."

83. "Go forth, ye daughters of Sion, and see King Solomon in the diadem, wherewith his mother crowned him in the day of his espousals, and in the day of the joy of his heart."

84. James I. Wismatt provides a useful overview of the tradition in "The Blessed Virgin and the Two Coronations of Griselda," *Medievalia* 6 (1980): 187–207. Beal, "Bonaventure, Dante and the Apocalyptic Woman," thoroughly explores Dante's use of the Apocalyptic woman in these cantos and also cites an apposite passage from St. Bonaventure's *Sermon for Palm Sunday* (213).

85. Mary is also understood as being a queen in medieval theology because of her preeminent grace and virtue. She has won the "crown of justice" (2 Tim. 4:8), the "crown of life" (Apoc. 2:10) and the "crown of glory" (1 Pet. 5:4).

86. See "Ovid's Semele and Dante's *Metamorphosis*: *Paradiso* 21–22," in *The Poetry of Allusion*, 224–32 and 293–94, where he points to an intertext between Ovid's "seed of Jove" (*Met.* 3.260–61) and Christ as Mary's seed (231).

87. "Her mortal body could not endure the storm, and she was consumed, by the fire of her nuptial gift."

88. "Ovid's Semele and Dante's *Metamorphosis*: *Paradiso* XXI–XXIII," *MLN* 101, no. 1 (January 1986): 147–56. See also above, note 94.

89. Luke 1:35: "The Holy Ghost shall come upon thee, and the power of the most High shall overshadow thee."

90. For Dante "fulgore" always represents the *lumen gloriae*, or Light of God, that is available to the angels and saints in Heaven, which he sees either reflected in their faces and ultimately receives himself. The term "fulgore" appears eight times in the *Commedia*, all in *Paradiso*: 20.66; 21.11; 30.51, 62; 31.132; 32.144; 33.141.

91. Acts 22:6: "subito de cælo circumfulsit me lux copiosa" (suddenly from heaven there shone round about me a great light).

92. See *Summa theologica* 1 q. 12, esp. a. 5.

93. Peter Damien's famous phrase, "Since it was through you that the Son of God deigned to descend to us, so it is through you that we may attain his company" (*Sermon* 46, PL 144, 761B, my translation), inspired the motto "To Jesus through Mary." See Luigi Gambero, *Maria nel pensiero dei teologi latini medievali* (Milan: San Paolo, 2000), 108 and 113.

94. In the Gospel of John *claritas* is almost always used with reference to the splendor marking the perichoretic relationship between the persons of the Trinity centering on the redemptive act of *kenosis* on the Cross (John 12:23, 13:31–32, 16:14, and the whole of chapter 17); by extension this same *claritas* accrues to those who abide in God and in whom God abides, transforming and divinizing them, as a result of which they shall know God in his glory (John 15:7–10). St. Paul uses the term principally in this eschatological sense to denote human nature perfected through the vision of God's

glory (1 Cor. 15:39–44; Phil. 3:18–21). Augustine considers the question of *claritas* in the *Tractates on the Gospel of John*, where he analyzes the etymology of the term, noting that the Latin translators of the Bible rendered the Greek ó (doxa) as *claritas* but that it could equally well be translated as *gloria* (104, 3). In the Vulgate, the words *claritas* and *gloria* are used alternately and to some extent interchangeably. The Greek term translates the Hebrew words *hodh* ("brilliance") and *kabhodh* ("splendor, honor"). In secular Greek, *doxa* and its associated verb "glorify" (äüîáóïí) signified glory in the sense of praise or illustriousness. The same holds true for the Latin secular tradition, in which *clarus* and its cognates were intimately associated with the notion of worldly fame or magnanimity derived principally Aristotle. The Johannine and Pauline notion of the clarity of glorified bodies was taken up and developed in Scholastic philosophy. See, for instance, Bonaventure, *Collationes de Septem Donis S. Sancti*, Conf. 4.3; and Aquinas, *Summa theologica* Supp. q. 85. a. 1–3. See my article, "A Beauty that Transforms: The Marian Aesthetics of Dante's *Commedia*," *Fu Jen Studies* 35 (2003): 61–89.

95. For Dante, the journey initiated by Mary, which has brought him "da l'infima lacuna / de l'universo infin qui" (*Par.* 33.22–23) has been a process of reordering his own humanity through a gradual revelation of the order that governs the Universe. "Disporre" is usually translated as "to prepare," but a more accurate rendition would be "to order" or "to dispose." On the medieval notion of reformation, see Caroline Walker Bynum, *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages* (Berkeley: University of California Press, 1982), 95–102.

96. See Aquinas, *Summa theologica* 1, q. 12, a. 3, and Bonaventure's *Fifth Sermon on the Assumption of the Blessed Virgin Mary*, in *Sermons on the Blessed Virgin Mary*, 200–205.

97. Though it is evident that Dante does not accept the Immaculate Conception (see *Par.* 12.73–84, where he attributes a perfect nature only to Christ and Adam), it is clear that he did follow the broadly held view that she was sanctified in the womb and never sinned. See Bernard of Clairvaux, *Epistola* 174, 5, 2, *PL* 182, 334; and Bonaventure *Second Sermon on the Purification of the Blessed Virgin Mary*, in *Sermons on the Blessed Virgin Mary*, 23–44.

98. Bernard himself says in his *Sermon for the Sunday within the Octave of the Assumption:* "She penetrated the deepest abyss of divine wisdom, beyond what one could believe, so that she seemed to be immersed in unapproachable light [1 Tim. 6:16] as far as is possible for a creature without personal union."

99. Joan Ferrante was perhaps the first to note this link in "A Poetics of Chaos and Harmony," in *The Cambridge Companion*, 153–71, at 169.

100. It is not possible to construct a square that has the same area as a circle, using only an straightedge ruler and pair of compasses, as Dante also notes in *Monarchia* 3.3.9–10: "geometra circuli quadraturam ignorant" and in *Convivio* 2.14.217–19: "il cerchio per lo suo arco è impossibile a quadrare perfettamente." On the squaring of the circle, see Ronald B. Herzman and Gary W. Towsley, "Squaring the Circle: *Paradiso* 33 and the Poetics of Geometry," *Traditio* 49 (1994): 95–125; Robert Levine, "Squaring the Circle: Dante's Solution," *Neuphilologische Mitteilungen* 86.2 (1985): 280–84; and Georges Poulet, "The Metamorphoses of the Circle," in *Dante: A Collection of Critical Essays*, ed. by John Freccero (Englewood Cliffs, N.J.: Spectrum, 1965), 151–69.

101. The notion of Mary containing the uncontainable derives from the church fathers. For instance, in the fifth century *Akathistos Hymn*, Mary is described as the "container of the uncontainable God." For the full text of the hymn see Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn*, 2–19. Also Proclus of Constantinople: "Then let us admire the Virgin's womb, a womb wider than creation: for she, without difficulty, enclosed within her Him who cannot be contained in anyone" (*Homily* 4.1, *Patrologia Graeca* 65, 708C–709B). One finds a secular version of this *topos* in Giacomo da Lentini's "*Or come pote sì gran donna entrare,*" where he expresses his amazement that so great a lady could have entered through his eyes and now reside in his heart: "Or come pote sì gran donna entrare / per gli oc[c]hi mei che sì pic[c]ioli sone? / e nel mio core come pote stare, / che 'nentr'esso la porto laonque i' vone?" (Now, how can so great a lady enter through my eyes, which are so small, and how can she, whom I bring with me wherever I go, reside in my heart?). See Gianfranco Contini, *I poeti del duecento* (Milan: Riccardi, 1976), 1:76, my translation.

102. For instance, in Alain of Lille's *Rhythmus de Incarnatione*: "Sphaerum claudit quadratura / et sub ipsa clauditur/ in hac Verbi copula / stupet omnis regula" (*PL* 110, 578). "The square encloses

the sphere and is enclosed within it. In this union of the Word every rule is confounded" (my translation). In some versions "curvature," arc, replaces "quadratura."

103. As Christopher Ryan puts it in "The Theology of Dante," *The Cambridge Companion*, 136–51, "the central quest of Dante's understanding in the poem, and indeed in his *oeuvre* as a whole, was to grasp how the divine is present in the human. Behind the thirst for that knowledge lay the conviction, permeating all this works, that God is supremely to be discovered in human nature" (136).

104. Writing of the crucial importance of eloquence in the *Commedia* Stephen Botterill argues that Dante, by recognizing the limits of language, accepts an end that "falls short of what he as poet, and indeed believer, might desire" (*Dante and the Mystical Tradition*, 251). To the contrary, I believe that Dante falls silent so that we can move beyond the sign to what it signifies.

"Et miror si iam non est": L'*Arbor Vitae* di Ubertino da Casale nella *Commedia*

DAVIDE BOLOGNESI

La posizione "ufficiale" della critica sui rapporti tra Ubertino da Casale e Dante può riassumersi sostanzialmente e sinteticamente con quella offerta da Raoul Manselli nella *Enciclopedia dantesca*:

> Si avrebbe allora la condanna e della comunità e degli spirituali da parte di Dante, che sarebbe favorevole a quanti, ormai pochi, si mantenevano fedeli alla linea di Bonaventura. . . . È allora questo estremismo e radicalismo che Dante condanna in nome della più pura e severa tradizione francescana, che non è quella certo della comunità, ma di quanti, come l'Olivi, continuavano le direttive di s. Bonaventura. È il lassismo come il radicalismo ribelle, che il poeta condanna.[1]

Posizioni simili si trovano anche nella critica più recente,[2] nella quale si ripropone, con varianti, il paradigma già offerto da Manselli: Dante viene collocato ad una perfetta equidistanza dalle due ali estreme del francescanesimo, con in tasca, per così dire, la tessera del partito bonaventuriano. Ma ci sono varie ragioni che conducono a dubitare di questa categorizzazione, se solo si volesse fondare il giudizio al di fuori dei noti versi in cui Ubertino da Casale e Matteo d'Acquasparta vengono appaiati; versi da cui perciò conviene prendere le mosse.

Dopo avere esposto a Dante la vita "de l'altro duca" (*Par.* 12.32), Bonaventura si lancia in un'invettiva contro il proprio ordine, lamentando "che quel dinanzi a quel di retro gitta" (*Par.* 12.117). A meno di un secolo dalla morte di Francesco dunque l'intenzione del fondatore è già tradita al punto che "la sua famiglia" (*Par.* 12.116) cammina nella direzione opposta rispetto a quella indicata. Il Bonaventura dantesco però non si limita ad

accuse generiche, ma fa i nomi, e indica una via mediana rispetto a due diversi tipi di degenerazione della Regola:

"Ben dico, chi cercasse a foglio a foglio
nostro volume, ancor troveria carta
u' leggerebbe 'I' mi sono quel ch'i' soglio';
ma non fia da Casal né d'Acquasparta,
là onde vegnon tali a la scrittura,
ch'uno la fugge e altro la coarta.
Io son la vita di Bonaventura . . ."[3]
(*Par.* 12.121–27)

Nell'interpretazione corrente, gli estremi ideologici, individuati come spesso da un riferimento geografico, sembrano quelli dello scontro tra la corrente Spirituale e la Comunità francescana. Di seguito a Ubertino da Casale e a Matteo d'Acquasparta (queste appunto le identità rivelate dai toponimi), Bonaventura pone quindi il proprio nome, quasi avversativamente all'uno e all'altro estremo, facendo di se stesso un esempio di equilibrio e di genuina custodia della Regola: "ch'uno la fugge e l'altro la coarta. / Io son la vita di Bonaventura. . . ."

San Bonaventura ricoprì all'interno dell'Ordine il ruolo del mediatore in un momento in cui le divisioni interne si facevano più evidenti, e le accuse di tralignamento rispetto alla purezza originaria via via più acute.[4] Nel 1257 fu nominato generale dell'Ordine e compose la *Legenda maior*, la biografia di Francesco che sarebbe poi divenuta l'unico testo ufficiale e legittimo della nascita del movimento francescano. Il Capitolo del 1266 tenuto a Parigi decretò che tutte le diverse e altre biografie del fondatore fossero distrutte, e considerata la limitatezza e l'uniformità delle fonti, l'intimazione fu eseguita con zelo.[5] Una iniziativa editoriale così omologante manifesta già di per sé, e apertamente, la cifra ideologica del generalato bonaventuriano, e la necessità avvertita dai vertici dell'Ordine di compattare quanto più possibile i dissidi interni, anche al fine di difendere l'Ordine stesso dagli attacchi sempre più pressanti dei maestri parigini e del clero, rispetto all'ortodossia, alla legittimità della Regola, alla purezza di vita. Ma nel resoconto dantesco, lungi dal prendere le difese dell-'Ordine, Bonaventura si aggiunge invece ai detrattori, con la sola già citata precisazione che "chi cercasse a foglio a foglio / nostro volume, ancor troveria carta / u' leggerebbe 'I' mi sono quel ch'i' soglio' "; precisazione limitativa più che apologetica, perché implica che nel "nostro volume" le

pagine dedicate alle vite esemplari sono ben poche. E—va da sé—alcune riguardano Bonaventura medesimo.

L'ex generale dell'Ordine è dunque eletto dal poeta a custode della purezza della prima esperienza francescana. Dante ha buon gioco infatti a rifarsi ad un'autorità riconosciuta. Anche in questo caso, come spesso nell'esporre tesi audaci, il poeta si sforza di rimanere—almeno nella forma—dentro i limiti dell'ortodossia, se non altro per non scoprire il fianco a facili accuse di eresia, data la suscettibilità su questi temi dell'allora pontefice Giovanni XXII che portò al rogo in quel giro di anni quattro frati Spirituali, facendone inquisire molti altri.[6]

Ma non per questo il poeta rinuncia a prendere posizione sulla questione, perché è ben consapevole che sarà dagli esiti di quel dibattito che uscirà o una riforma profonda della Chiesa oppure una reazione conservatrice peraltro già in atto, con conseguenze sui futuri equilibri politici europei e italiani. In altre parole l'ansia e la speranza di riforma politica di Dante erano in grandissima parte fondate sugli esiti di questa battaglia intellettuale.

Tornando a Bonaventura, se è vero che egli adottò una posizione conciliatrice, non è però accettabile l'idea di un'equidistanza di Dante tra le parti, che all'inizio del Trecento erano ormai allo scontro aperto. Ma se per bocca di Bonaventura il poeta sembra condannare Ubertino non è certo perché "condanna la sua tendenza a portare divisione e discordia nell'Ordine,"[7] come se Dante avesse l'abitudine a tapparsi la bocca limitando le proprie opinioni al *politically correct*. A questo proposito si ricordino appena le parole di Pietro: "e tu figliuol che per lo mortal pondo / ancor giù tornerai, apri la bocca, / e non ascondere quel ch'io non ascondo" (*Par.* 27.64–66); e quelle di Cacciaguida: "tutta tua visïon fa' manifesta; / e lascia pur grattar dov'è la rogna" (*Par.* 17.128–29) che rispondono alla consapevolezza del poeta di provocare divisione: "ho io appreso quel che s'io ridico, / a molti fia sapor di forte agrume" (*Par.* 17.116–17). Non convince perciò l'argomento di Manselli per cui Dante condannerebbe Ubertino in quanto seminatore di discordia. Il punto è invece che Dante ha bisogno di bypassare contenuti eterodossi attraverso un "discorso" già riconosciuto.

In tal senso converrà parlare, non di equidistanza, ma di parzialità dantesca. E al dato proposito, si dovrà affrontare la questione partendo dal passo citato "ma non fia da Casal né d'Acquasparta," chiave di volta di

tutti i successivi giudizi su Ubertino. Si faccia allora, prima di tutto, attenzione alla natura "imperfetta," per usare un'immagine coniata da Franco Fido, della simmetria proposta.[8] Mentre Ubertino era effettivamente coinvolto nella disputa sull'interpretazione della Regola, ed era stato rappresentante e portavoce degli Spirituali nella *magna disceptatio*,[9] la menzione di Matteo d'Acquasparta evocava vicende e personaggi non strettamente legati alle dispute interne all'Ordine minoritico. Ed infatti la sua presenza qui origina da altre ragioni.

Dante conobbe Matteo d'Acquasparta, già generale dell'Ordine, cardinale dal 1288 e stretto collaboratore di Bonifacio VIII, per vicende non connesse alla povertà francescana. Rispetto all'osservanza della povertà è peraltro nota la descrizione fatta da Dino Compagni in cui Matteo, da francescano apparentemente integerrimo, rifiuta un'offerta di duemila fiorini da parte della città di Firenze. Senza contare che "la benevolenza di Matteo e di Niccolò IV verso l'Olivi, . . . la difesa convinta di questa [la bolla *Exiit qui seminat*] da parte di Matteo, l'indulgenza verso Giovanni da Parma: sono questi tutti segni . . . di un periodo caratterizzato da un dialogo difficile ma possibile."[10] D'altra parte, invece, se osserviamo quanto successo dalla specola del conflitto politico e ideologico, come spiega sinteticamente Peter Herde, Matteo "arrivò in città nel periodo in cui Dante incominciava il suo priorato bimensile (16 giugno fino al 15 agosto del 1300). . . . Allorché alla fine di settembre del 1300 fallirono i suoi intrighi per la caduta del partito dei Cerchi, scomunicò le autorità cittadine e spostò la sua residenza a Bologna. Vi ritornò solo per ordine del papa nel dicembre del 1301 dopo che Corso Donati ebbe preso il sopravvento con l'aiuto di un cavallo di Troia rispondente al nome di Carlo di Valois."[11] In dicembre dunque Matteo rientra a Firenze su ordine di Bonifacio, e appena un mese più tardi una sentenza di confino per baratteria (poi tramutata in pena capitale) raggiunge Dante, inaugurando la sua esclusione perpetua dalla città toscana: mentre il poeta ne usciva per sempre, Matteo entrava. Per l'esiliato fiorentino, dunque, il Cardinale d'Acquasparta era un rappresentante della parte politica avversa e diretto avversario. Si deve allora ritenere che Dante si sia abbandonato ad una sorta di nemesi poetica per vendicare una sconfitta personale? Tale interpretazione sarebbe riduttiva delle intenzioni di chi, come Dante, aveva certo più alte mire, che non miopi ripicche condominiali. Più che con il rancore politico dunque la presenza di Matteo a fianco di Ubertino si spiega meglio con la necessità di spostare il fuoco della questione. Dal

dibattito sulla Regola si passa al tema del potere papale, su cui Matteo aveva una posizione di totale ortodossia:

Ita sentio pro ista veritate quod auderem eam defendere contra totum mundum et auderem exponere vitam meam, quod Summus Pontifex, qui est vicarius Petri, habet plenitudinem potestatis, quia certum est quod Christus, qui fuit dominus universorum, dimisit potestatem suam Petro et successoribus eius. . . . Unde qui dicunt contrarium haeretici sunt.[12]

Poche pagine dopo, specificando la qualità di quella *plenitudo potestatis*, Matteo aggiunge una riflessione che ci permette di cogliere con maggior evidenza il contrasto ideologico, non solo esistenziale, con il poeta fiorentino:

Scriptum est: "Fecit Deus duo luminaria magna: luminare maius, ut praeesset diei; et luminare minus ut praeesset nocti." Sunt enim duae iurisdictiones: spiritualis et temporalis. Iurisdictionem spiritualem principaliter habet Summus Pontifex, . . . iurisdictionem temporalem habeant imperator et alii reges; tamen de omni temporali habet cognoscere Summus Pontifex et iudicare ratione peccati. Unde dico quod iurisdictio temporalis potest considerari vel prout competit alicui ratione actus et usus, vel prout competit alicui de iure. Unde iurisdictio temporalis competit Summo Pontefici, qui est vicarius Christi et Petri, de iure. . . . Sed iurisdictio temporalis quantum ad usum et quantum ad exsecutionem actus non competit ei; unde dictum est Petro, "Converte gladium in vaginam."[13]

Per Dante invece l'autorità sulle cose temporali appartiene *de iure* all'imperatore, non al pontefice. C'è dunque un secondo piano che viene a sovrapporsi alla mera questione della Regola. Citando il nome di Matteo d'Acquasparta in questo contesto Dante compie un'operazione assai sottile, facendo slittare, con un movimento minimo e quasi impercettibile, la posta in gioco, e creando appunto l'imperfezione della simmetria: Matteo d'Acquasparta non serve ad offrire un contraltare ideologico ad Ubertino, ma a coinvolgere la Curia papale nella diatriba. Dietro a Matteo d'Acquasparta è l'ombra di Bonifacio VIII a profilarsi. La questione non è capziosa come potrebbe sembrare, perché da una prospettiva limitata di gestione interna di un ordine religioso, si approda ad una prospettiva ecclesiologica, che coinvolge lo stato della Chiesa.

Dante lascia intendere così che il problema della povertà francescana gli interessa solo in relazione al più ampio discorso sulla legittimità del potere temporale del papato; connessione che gli Spirituali avevano cara

e che Ubertino esponeva già esplicitamente nel 1305 scrivendo l'*Arbor vitae crucifixae Jesu*. Come sottolinea per altri versi Giuseppe Mazzotta nell'esame di *Inferno* 27, in cui si immaginano i sotterfugi occorsi tra Bonifacio VIII e un altro francescano (stavolta corrotto), Guido da Montefeltro "around this figure raises issues of papal power."[14] Autorizzati dunque dal poeta, che non di rado associa i caratteri tipici del francescanesimo al privilegio di Pietro—"ché tu entrasti povero e digiuno / in campo, a seminar la pianta" (*Par.* 24.109)—a leggere la dicotomia Casale/Acquasparta dalla prospettiva della legittimità del potere papale, anziché dalla prospettiva del dibattito sulla Regola francescana, ci sembra di potere dire che la posizione di Dante non coincida con quella di San Bonaventura, ma vi si ponga al riparo.

Ora, il riuso di temi francescani, come già messo in luce da Nick Havely[15] è procedimento esteso a tutta la *Commedia*, nel senso che il pellegrino diviene nel suo viaggio ultraterreno quasi frate mendicante per le vie del mondo: "n'andavam l'un dinanzi e l'altro dopo / come frati minor vanno per via" (*Inf.* 23.2–3); e lungo tutto il poema l'attitudine di Dante è quasi "come 'l frate che confessa" (*Inf.* 19.49–50).[16] Quello che non convince però nel definire l'ispirazione di Dante genericamente francescana è l'esito che ne consegue.[17] Per esempio, quando Havely affronta il problema dell'interpretazione della condanna dei papi Clemente V e Niccolò III in *Inferno* 19, si arena in un giudizio di natura morale:

> As in case of Nicholas III and *Exiit qui seminat*, it is not Clement's declared view of Franciscanism that is the reason for his Dantean damnation. It is once again the discrepancy between pious intentions and simoniac deeds that calls this pope's authority in question and leads him to be identified in apocalyptic terms as one of the "pastors" whose "avarice brings the world to grief."[18]

Ridurre il dibattito sulla povertà ad una proposizione etica, per quanto nobile, rischia però di inibire la carica trasgressiva e profetica, di tutto l'atteggiamento dantesco nei confronti delle inestricabili questioni politiche e religiose che gli stanno a cuore; e in ultima analisi vanificare la tensione escatologica del poema. Il punto non è "the discrepancy between pious intentions and simoniac deeds," ma esattamente le *impious intentions* dei papi, esplicitate e ufficializzate nella *Unam Sanctam* di Bonifacio VIII, con cui si avocava al soglio pontificio ogni potestà sia sulle cose temporali sia quelle spirituali; idee tutte che appunto Matteo d'Acquasparta puntellava nel suo *Sermo de potestate papae*.

Ma questo è solo il culmine di un percorso. Il punto di partenza è—come giustamente già notava Havely, senza tuttavia spingere tale considerazione alle sue ultime conseguenze—che la posizione del pellegrino "come 'l frate che confessa" non solo ci autorizza ma ci sollecita a leggere il passo in modo altrimenti che moralistico, cioè rispetto al peccato di simonia, bensì dal punto di vista delle relazioni dei detti pontefici con la storia francescana. Niccolò III aveva infatti sostanzialmente ridotto la Regola francescana, sulla scorta di Gregorio IX, alla formula *precepta ut precepta, consilia ut consilia,* mentre Clemente V nella *Exivi de paradiso* delegava la determinazione dell'*usus pauper* all'arbitrio delle gerarchie, frustrando di fatto le speranze degli Spirituali. Da questa specola Clemente V e Niccolò III si collocano nella categoria non solo e non tanto dei simoniaci, ma soprattutto di chi ha barattato l'intelligenza della Scrittura con i legalismi delle decretali pontificie.

L'immagine rovesciata della Pentecoste di *Inferno* 19 chiarisce perfettamente questo concetto ed esemplifica il contrapasso: "le piante erano a tutti accese intrambe; / per che sì forte guizzavan le giunte, / che spezzate averien ritorte e strambe" (25–27). Come agli Apostoli scesero lingue di fuoco sul capo, ai papi simoniaci sono infiammati i piedi. Il senso di tale punizione si comprende solo se si riconosce il legame causale e inossidabile tra simonia e incomprensione della Scrittura e dei Padri della Chiesa, con il risultato di una deriva legalistica del governo della Chiesa, di contro ad una direzione veramente evangelica.

Che tale sia l'esito lo conferma Dante stesso quando afferma che Firenze "produce e spande il maladetto fiore / c'ha disvïate le pecore e li agni, / però che fatto ha lupo del pastore. / Per questo l'Evangelio e i dottor magni / son derelitti, e solo ai Decretali / si studia, sì che pare a' lor vivagni" (*Par.* 9.130–35). Non può esserci commento più esplicito e autorevole sulle nefande conseguenze della ricchezza: legalismi e malgoverno della Chiesa sono la causa e l'effetto, in circolo vizioso, della cupidigia. Non per nulla in *Inferno* 19 Dante annuncia per litote che "io userei parole ancor più gravi" (*Inf.* 19.103); parole che infatti, smentendosi, usa immediatamente, trapassando dalla semplice censura dell'avarizia ad un discorso apocalittico che comprende anche e significativamente la donazione di Costantino, il documento legale per eccellenza, falso per ironia della sorte, dietro a cui si protegge la pretesa del papato alla proprietà e al potere temporale.

Dunque da Niccolò a Clemente, passando per Bonifacio, tutti infilati a testa bassa nella pietra delle cose terrene, e con le piante dei piedi in fiamme, c'è un crescendo senza soluzione di continuità, la cui origine può essere fatta risalire alla donazione di Costantino. È chiaro che, assumendo la questione dimensioni così vaste, non può più essere ridotta a un semplice problema morale, ad un vizio privato. Il problema è politico, poiché la corruzione morale può essere perdonata, persino la cupidigia, ma non il malgoverno della Chiesa. Razzolare male è meno grave che predicare male. Lo spiega benissimo un francescano inglese, Guglielmo di Nottingham: "Quod sicut peius est dare falsam regulam in facendo quidquam quam male facere, sic peiores sunt pravae sententiae . . . quam imperfecta opera."[19]

Peiores sunt pravae sententiae, dunque. Non sono cioè le anguille di Bolsena affogate nella vernaccia, o simili lussi e sfarzi, a costituire un problema in sé, ma il fatto che sulla questione della proprietà delle cose temporali si fondava anche la questione del potere temporale, fraudolentemente sottratto dai successori di Pietro, al legittimo detentore, ovvero l'autorità imperiale.

A questo proposito e per inciso si noti che sulla tensione tra etica individuale (che affronta il vizio privato) e responsabilità politica, si giocava anche il confronto tra le due fazioni che spaccavano il fronte francescano.[20] E vale la pena di notare che tale tendenza moralistica è sempre rifiutata da Dante, come aveva già sottolineato Charles T. Davis, parlando della *magna meretrix* evocata ancora nella bolgia dei simoniaci: "Dante could not have derived his Roman and papal interpretation of the great harlot from the traditional exegesis of Apocalypse 17, which tended to be moral and allegorical rather than historical, and which identified the whore with reprobates of all times and all places. Dante commentators have followed the same exegetical path."[21] Noi dobbiamo dunque abbandonare questo sentiero, e riaffermare che non è la genericità morale della condanna o del premio a costituire la cifra della *Commedia*, ma al contrario la sua esattezza storica e l'aderenza concreta ai fatti e ai personaggi, elementi tutti che sottintendono l'approccio politico—nel senso del suo valore etimologico, di vita della polis, di una comunità umana—del poeta. Allo stesso modo, l'atteggiamento storicizzante e individualizzante impiegato da Dante, non è sconosciuto ad Ubertino, il quale dava per esempio di Niccolò III un'interpretazione tutt'altro che fondata su constatazioni

etiche riguardo al suo presunto nepotismo e a quelle che Havely chiama "simoniacs deeds":

A tempore quo Nicolaus tertius ultimam declarationem . . . adaptando ad modum observantie, quo tempore suo fuit sibi notus: ac si lapis molaris fuisset appensus ad ventrem ordinis. Sic postea operibus relaxationis est quasi in maris profundum precipite se immersit.[22]

Per Ubertino la *Exiit qui seminat* rappresentava un'occasione perduta per raddrizzare le sorti dell'Ordine, e legittimando uno stato di fatto, lo faceva precipitare in fondo al mare legato ad una ruota molare, punizione evangelica di chi scandalizza i piccoli e i semplici. La citazione della macina si accorda peraltro agevolmente alla metafora della pietra, dominante nella *Commedia* ogni qualvolta si parli di avarizia (si ricordino solo le pietre fatte voltolare da avari e prodighi). Se da una parte dunque Dante dispone Niccolò III nella bolgia dei simoniaci per "avanzar gli orsatti," dall'altra ce lo presenta soprattutto come un precursore stabilendo così un rapporto di continuità: verrà infatti un altro, Bonifacio VIII a sostituirlo e a spingerlo più a fondo nel sasso. È chiaro dunque che anche se Niccolò III viene punito per un singolo peccato, non è nel senso di una condanna morale sul singolo individuo che si deve leggere *Inferno* 19 ma nel senso di una condanna rivolta ad una medesima struttura ecclesiastica perversa.

Con la stessa attenzione al quadro di insieme Dante si attarda sulle biografie di Domenico e Francesco, di cui si evidenziano (questa volta) le virtù, non però a scopo apologetico ma per meglio delineare lo stato di crisi dei rispettivi ordini. Nell'approntare questi canti il poeta, di fianco alla *Legenda maior* di Bonaventura—per i passaggi legati alla biografia di san Francesco—teneva sul tavolo di lavoro anche l'*Arbor vitae*, che utilizza in un passaggio cruciale. È stato notato, ma val la pena di riproporre e confrontare i due passi:

"L'un fu tutto serafico in ardore;
l'altro per sapïenza in terra fue
di cherubica luce uno splendore."
(*Par.* 11.36–39)

Inter quos in typo Helie et Enoch Franciscus et Dominicus singulariter claruerunt, quorum primus seraphico calculo purgatus et ardore celico inflamatus totum mundum incedere videbatur. Secundus vero ut cherub extensus et protegens lumie sapie clarus et verbo predicationis fecundus super mundi tenebras clarius radiavit.[23]

Manselli che aveva già notato la citazione dantesca,[24] commentando il passo di Ubertino afferma giustamente che "la lotta tra Anticristo mistico e vera Chiesa si precisa perciò, più veramente e precisamente, come lotta della Curia contro lo spirito evangelico"[25] incarnato dagli Spirituali. Tuttavia Manselli, e sorprendentemente, non s'interroga sulle implicazioni della citazione dantesca e quindi sul fatto che dietro a quel "da Casal" e a quel "d'Acquasparta" si riproducano le due polarità Spirituali vs. Curia. Da tale constatazione infatti risulterebbe che l'origine della simmetria dantesca non è desunta dal dibattito sulla povertà, interno all'Ordine, ma da opposte prospettive ecclesiologiche, cioè da una parte quella dell'*Arbor vitae*, dall'altra quella della bolla *Unam Sanctam* e della teoria della *plenitudo potestatis*. Ma Manselli non percorre questa via altrimenti dovrebbe ammettere che la condanna di Ubertino non può essere assunta come definitiva.

Nei versi danteschi sono perciò due differenti, lontanissime e antitetiche prospettive ecclesiologiche a venire delineate e non semplicemente—moralisticamente—due modi di vivere la Regola, di "coartarla" o di "fuggirla". Solo in quest'ottica si può capire perché ad uno studioso dotto come Manselli "Ubertino dovette sembrare a Dante un fazioso . . . un esagitato e caparbio sostenitore di una "coartazione" della Regola Francescana,"[26] giudizio che non condividiamo. Ci troviamo di fronte a un caso di quella *intentional fallacy*, i cui sintomi bene descrive Teodolinda Barolini: "Our tendency has been to listen to what Dante says, accepting it as true . . . rather than looking at, and learning from, the gap that exists between what he says and what he has actually wrought."[27] Insomma è sempre in agguato il rischio di finire per credere ai poeti più che alla poesia, come se un autore fosse obbligato ad "intendere" quello che "dice" e viceversa.

Ma se secondo Manselli Ubertino fu un fazioso ed un esagitato, allora dobbiamo dire che anche Dante lo fu, perché pur prendendone ufficialmente le distanze accoglie poi di contrabbando le sue tesi più radicali. Citare infatti Ubertino proprio sul passaggio di Elia ed Enoch non è privo di conseguenze, se ammettiamo che citare non è solo il mutuare parole ma richiamare anche un contesto. E il contesto da cui la citazione deriva è quello in cui il frate casalese identifica Bonifacio VIII come l'Anticristo mistico, e quindi sta coinvolgendo tutta la Chiesa in una prospettiva apocalittica, di cui Francesco è l'iniziatore.

Dante citando il passo si allinea a questa prospettiva e prende una posizione politica ed ecclesiologica precisa. In quest'ottica, la citazione

testuale dell'*Arbor vitae* sembra quasi funzionare come una sorta di compensazione anticipata per la condanna di Ubertino che giungerà nel canto seguente. Dante è interessato ad incidere nei processi politici e storici e non a fare moralismo, perciò non può rischiare di venire associato con un personaggio discusso e schieratissimo come il frate casalese, e venire bollato come un partigiano degli Spirituali: grane a quell'altezza di tempo ne aveva certamente abbastanza senza bisogno di dover affrontare anche accuse poco piacevoli di eresia, vista la suscettibilità di Giovanni XXII su questo argomento. Perché lodare Ubertino quando San Bonaventura provvedeva ampiamente ad offrire lo scudo dell'autorità riconosciuta? Tuttavia una volta assicuratasi questa protezione formale, Dante non teme certo di disturbare il sonno ai lettori e aderisce sottobanco alle tesi più audaci e specifiche di Ubertino e degli Spirituali, alcune delle quali mi propongo di osservare ora più da vicino.

Il primo dato, a cui abbiamo accennato poco sopra, è che l'esaltazione di Francesco e di Domenico non conducono ad un'apologia degli ordini mendicati da loro inaugurati, ma ad una contestazione delle gravi devianze dei loro seguaci. Questo non fu l'atteggiamento di Bonaventura che interpretava invece il magnifico sviluppo dell'Ordine quale sigillo della bontà divina, in una prospettiva in cui i fallimenti erano sempre considerati in relazione alla responsabilità individuale, e non alla degenerazione del sistema.[28] Diversa l'idea di Ubertino, che pur utilizzando la *Legenda maior*, accusa lo stesso Bonaventura di avere insabbiato i precoci indizi di deterioramento dell'Ordine. Si osservi con quale veemenza e libertà il casalese critica Bonaventura (al quale pure ricorre, come Dante, quando gli fa comodo):

In illis [rotulis] multa scripsit sicut ex ore patris audiverat . . . de futura corruptione regule et de futura renovatione ipsius . . . que industria frater Bonaventura omisit et noluit in Legenda publice scribere: maxime quia aliqua erant ibi in quibus etiam et tunc deviationem regule publice mostrabat, et nolebat fratres ante tempus extraneis infamare. Claret autem que multo melius fuisset ea scribere, quia non tanta postea fuisset secuta ruina.[29]

Multa circa hoc et stupenda Franciscus fecit in confusionem astutie impugnantium spiritum eius, qua frater Bonaventura in Legenda modicum pertranseundo tetigit, quia nolebat antique nostre ruine initia legentibus pubblicare.[30]

Si noti la forza dell'accusa contro l'ex generale dell'Ordine: "industria frater Bonaventura omisit." Al contrario, come è evidente, il Bonaventura

dantesco si guarda bene dall'omettere alcunché; tutto è invece predisposto da Dante a sottolineare il degrado degli ordini mendicanti, come già aveva fatto Ubertino rispetto a quello francescano. Nella *Commedia* dunque *sentiamo* la voce di Bonaventura, ma la sostanza è ubertiniana. Per il frate casalese, la biografia di Francesco, opponendosi al rilassamento della Regola legittimava la corrente Spirituale; Bonaventura, dal canto suo, non poteva che cercare invece di limitare i motivi del dissenso.

Ma come abbiamo visto Ubertino si prefiggeva uno scopo diverso da Bonaventura, e pur usandolo estensivamente come fonte, ne fa solo l'uso che gli occorre.[31] Dante, imitando questo processo di appropriazione, piega anch'egli Bonaventura ai propri scopi; perciò alla biografia dei santi Domenico e Francesco non manca di fare seguire una dura requisitoria contro gli ordini mendicanti, riscattando così in un certo senso quelle omissioni colpose di cui Ubertino accusava l'ex generale dell'Ordine.

Di altra deviazione alla maniera di Ubertino è il riferimento al papato che Dante mette in bocca ancora a Bonaventura al termine della biografia di Domenico:

> "E a la sedia che fu già benigna
> più a' poveri giusti, non per lei,
> ma per colui che siede, che traligna,
> non dispensare o due o tre per sei,
> non la fortuna di prima vacante,
> non *decimas, quae sunt pauperum Dei*
> addimandò . . ."
> (*Par.* 12.88–94)

Il coinvolgimento della Chiesa curiale, cioè dell'*ecclesia carnalis*,[32] non è casuale, e sarà confermata pochi versi dopo, come abbiamo visto, nella menzione di Matteo d'Acquasparta. Ma basti qui notare che l'allargamento del discorso sulla povertà, ad una prospettiva ecclesiologica, è tanto tipica dell'*Arbor vitae*, e in generale dell'atteggiamento dei francescani radicali, che Ubertino stesso sarà costretto pochi anni più tardi—durante la disputa avignonese—a precisare di non voler "porre in alcun modo la questione [della povertà], in termini generali."[33] Dante si guarda bene dal fare tale precisazione, anzi è sua precisa intenzione parlare non tanto dell'Ordine o degli ordini, quanto dello stato della Chiesa, mostrandosi più radicale dell'Ubertino avignonese.

L'argomento conclusivo "*decimas, quae sunt pauperum Dei,*" oltre a richiamare espliciti riferimenti di Ubertino, "Pauperum enim sunt

ecclesiastica bona. . . . Divitum fidelium devotione collata, quicquid ultra usurpatur, furtum est, rapina est, sacrilegium est,"[34] viene riproposta nell'incontro con san Benedetto, esattamente dieci canti dopo:

> "ché quantunque la Chiesa guarda, tutto
> è de la gente che per Dio dimanda;
> non di parenti né d'altro più brutto . . ."
> (*Par.* 22.82–84)

Di nuovo si intravede una suggestione ubertiniana. I frati che assurgono a cariche ecclesiastiche e dunque partecipano al governo della Chiesa "parentes ditant et de pauperibus non curant, et . . . solum ad congreganda temporalia pro se et parentibus anelare" (V, 3, 424a),[35] o "d'altro più brutto . . . ," per dirla con il poeta. Come si vede la consonanza è perfetta. In tal senso sarà opportuno ricordare che il cardine su cui ruotava il concetto ubertiniano di povertà, era quello dell'*usus pauper* fornito da Pietro di Giovanni Olivi.

Al di là delle citazioni, sarà dunque importante riconoscere la cornice ideologica in cui tali concetti si collocano, cioè quella del dibattito sulla povertà e intorno all'*usus pauper*, che quando Dante scrive sta approdando alla sua fase più cruenta, con il rogo di quattro frati di Provenza che rifiutavano di derogare dall'*usus pauper*, sebbene sotto il sigillo dell'obbedienza al ministro generale, Michele da Cesena, e al papa stesso, Giovanni XXII. Questo dunque il contesto culturale e sociale, contesto non estraneo al poeta, e anzi assolutamente contiguo alla sua vicenda esistenziale, oltre che poetica, come provano altri raffronti e constatazioni, su cui indugeremo brevemente.

Si vedano i cruciali passi danteschi: "Voi altri pochi che drizzaste il collo / per tempo al pane de li angeli, del quale / vivesi qui ma non sen vien satollo" (*Par.* 2.10–14), che fa eco a quello del *Convivio*: "E io adunque, che non seggio a la beata mensa . . . a piedi di coloro che seggiono ricolgo di quello che da loro cade" (1.1.10);[36] e li si confrontino con il passo di Ubertino: "Quia qui veram paupertatem in fervore spiritus imitantur necesse est de celestibus vivant, quia de bonis terrenis non curant, e dulces micas que cadunt de mensa angelorum in presenti exilio felici palato degustant" (V, 3, 425a).[37] Il pane degli angeli, le briciole che cadono dalla tavola, il tema dell'esilio e quindi di una povertà materiale che è controparte di una più grande ricchezza spirituale: sono questi i temi che ugualmente si intrecciano nelle citazioni di Ubertino e Dante, e

che trovano un potente correlativo oggettivo nelle "dulces micas que cadunt de mensa angelorum," la "beata mensa" da cui Dante "a piedi di coloro che seggiono ricolgo di quello che da loro cade." A conferma della loro importanza, i richiami al cibo e al pane riaffiorano nella profezia dell'esilio di Cacciaguida: "tu proverai sì come sa di sale / lo pane altrui, e come è duro calle / lo scendere e 'l salir l'altrui scale" (*Par.* 17.58–60). Qui la parola "altrui" due volte ribattuta in figura di chiasmo, "pane *altrui*" / "*altrui* scale," a guadagnare ancor più forza, esprime la maniera della perfetta povertà così come intesa da Ubertino: "ut eius [Francisci] religionis . . . hoc solum fit proprium: nihil posse in eternum sub celo habere proprium sed alienarum rerum vivere restricto uso" (V, 3, 426a).[38] Dante è il nuovo Francesco che vive "alienarum rerum rectricto uso," con un uso ristretto delle cose altrui, anche se ha imparato a farlo non per libera scelta ma per cause di forza maggiore.[39] E sarà proprio sulla povertà che egli fonderà la propria autorità, poetica e profetica, nella *Commedia* così come nell'epistola ai cardinali riuniti ad Avignone.

Dante aveva infatti compreso che il dibattito sulla povertà, come prova l'imperfezione della simmetria di cui si è detto sopra, aveva risvolti che prescindevano l'Ordine, per coinvolgere tutta la Chiesa. Gli Spirituali consideravano l'*usus pauper* la sola vera povertà indicata da Francesco, sulla scorta del Vangelo e sull'esempio di Cristo e degli Apostoli. Essi rifiutavano l'*usus facti*, cioè l'uso senza proprietà, perché lo ritenevano non sufficiente ad una vita perfettamente evangelica. Abbiamo citato poc'anzi Ubertino su questo punto: "alienarum rerum vivere restricto uso." Non bastava vivere con le cose altrui, ma si dovevano anche avere poche cose e di poco valore. In cosa poi consistesse quel *poco* è naturalmente questione da cui sorsero non pochi problemi legali, per la difficoltà ad arrivare a determinazioni precise, operazione che Olivi tende ad assegnare alla coscienza individuale, e che il più prudente Clemente V, delega ai ministri. In ogni caso l'*usus pauper* era secondo gli Spirituali il nocciolo dell'esperienza di Francesco, nonché di Cristo e degli Apostoli. Si capirà dunque quale disagio, non solo a certi Frati Minori, ma al papato, dovessero causare tali presupposti e in particolare quest'ultimo aspetto della questione. Non a caso dalle ceneri del dibattito sull'*usus pauper*, trova poi nutrimento la controversia sulla povertà apostolica, per cui si rimanda al bello e già citato libro di Patrick Nold. La controversia scoppierà apertamente solo dopo la morte di Dante, ma è fuori di dubbio che i presupposti fossero già presenti.

Ovidio Capitani ci ricorda, giustamente, che "ogni rilettura complessiva delle fonti francescane . . . deve affrontare con animo preoccupato di cogliere l'essenza sia pure complessa, che si trova al fondo della discussione non della povertà, ma della proprietà" (13).[40] È questo il caso in cui questo richiamo si fa urgente. Se fosse rimasto dimostrato che Cristo e gli Apostoli non possedevano niente come singoli e in comune, e che il loro stile di vita fosse conforme all'*usus pauper*, ciò avrebbe dovuto avere conseguenze importanti anche per i successori di Cristo e degli Apostoli, cioè i detentori del soglio pontificio. Quando Giovanni XXII arrivò a rompere non solo con gli Spirituali—la cui fazione aveva già sconfitto e decimato con il supporto del ministro generale dell'Ordine—ma anche a rompere con la Comunità, proprio su questo punto, la preoccupazione del papato si fece palese. Giovanni XXII era consapevole del fatto che l'altra faccia della medaglia, rispetto alla povertà, era la definizione del diritto di proprietà e dunque anche di *plenitudo potestatis*. Ne erano altresì consapevoli Dante, così come Ubertino e Matteo d'Acquasparta, come si è visto. Dalla specola del diritto di proprietà, quale potestà hanno dunque la Chiesa e i ministri della Chiesa, sulle cose temporali? Ecco perché quando Dante parla di "*decimas, quae sunt pauperum Dei*," sta facendo affermazioni giuridiche e teologiche precise, non di generico buonismo, che si inseriscono in un contesto storico di discussione intorno alle questioni di cui si è detto. In buona sostanza Dante dà segno di condividere l'affermazione che Cristo e gli Apostoli non possedevano niente né in comune né individualmente, e che per corollario inevitabile tale sarebbe dovuto essere lo stato della Sede Apostolica: "ché quantunque la Chiesa guarda, / tutto è de la gente."

Ma conviene ora procedere con la lettura di *Paradiso* 22. È infatti possibile verificare che le citazioni precedentemente date non si trovano casualmente in questo luogo, nel quale altre e più pressanti suggestioni ubertiniane si manifestano. Continua infatti il poeta:

> "La carne d'i mortali è tanto blanda
> che giù non basta buon cominciamento
> dal nascer de la quercia al far la ghianda."
> (*Par.* 22.85–87)

Il riferimento alla pianta ed ai suoi frutti, da una parte è certamente una delle tante riuscite metafore che Dante deduce dalla vita quotidiana e che, con la sua maestria poetica, sa inserire nella misura di un endecasillabo

senza stonature, ma d'altra parte richiama a quella metafora dell'albero, che non solo nell'opera di Ubertino, ma anche nella *Commedia* ha radici assai estese. Spesso gli alberi spuntano in concomitanza con il discorso storico ed escatologico: "E come il tempo tegna in cotal testo / le sue radici e ne li altri le fronde, / omai a te può esser manifesto" (*Par.* 27.118–20). Anche in *Paradiso* 24, con un taglio più ecclesiologico, non appena il tema della storia entra in gioco—in questo caso la storia dell'espansione della Chiesa, letta con una curvatura agostiniana: "Se 'l mondo si rivolse al cristianesmo" / diss'io, "sanza miracoli, quest'uno / è tal, che li altri non sono il centesmo" (*Par.* 24.106–8)—ecco che il *leit motif* dell'albero rifà la sua puntuale comparsa arricchito di venature francescane: "ché tu intrasti povero e digiuno / in campo, a seminar la buona pianta / che fu già vite e ora è fatta pruno" (*Par.* 24.109–11). Ma di questo albero, di cui egli vede manifestamente "le fronde onde si infronda tutto l'orto / de l'ortolano etterno" (*Par.* 26.64–65), non sempre è possibile scorgere i frutti, poiché se i santi sono buon seme, non perciò le buone ghiande seguono di necessità, cioè "non basta buon cominciamento / dal nascere de la quercia al far de la ghianda."

Negli stessi termini anche Ubertino dice di Francesco:

> Clare patet que perfectissimus zelator fuerit altissime paupertatis et illius qui vere evangelica dici. Et ex his aperte claret, que ex tunc mala capit pullulare radix que nunc in pessimus fructus excrevit.[41] (V, 3, 430a)

Tale affermazione di Ubertino per descrivere sinteticamente gli sviluppi del suo Ordine è perfettamente consona al sistema metaforico annunciato dal titolo *Arbor vitae crucifixae Jesu*, sul quale egli ha impostato il suo discorso cristologico, ecclesiologico ed escatologico: nella prima parte del libro, corrispondente alle radici, Ubertino tratta il tema dell'incarnazione di Gesù; nel secondo libro, il tronco, della vita di Cristo fino a Giovanni Battista; nel terzo libro, i rami, fino all'ingresso a Gerusalemme; nel quarto libro, la sommità ("le fronde" come direbbe Dante), fino all'assunzione in cielo; nel quinto libro, i frutti, tratta invece la storia della Chiesa. Conclude con il commento all'*Apocalisse*.

L'albero come metafora della storia, non è una novità di Ubertino che si rifà a due modelli principali, il *Lignum vitae* di san Bonaventura e il *Liber concordiae* di Gioacchino da Fiore.[42] Quando Dante recupera perciò questa metafora ha una tradizione avviata a cui riferirsi, ma se ammettiamo che

la lettura della storia di Dante, come si profila nei passi citati, non ha risvolti solo apologetici e devozionali, ma apocalittici ed escatologici, allora converrà dire che gli alberi di Dante nascono o da Ubertino da Casale o da Gioacchino da Fiore, o da entrambi, in ogni caso tengono saldamente le radici in un terreno di indirizzo rigoristico e millenaristico. Che poi la fonte sia "il calavrese abate Giovacchino / di spirito profetico dotato" (*Par.* 12.140–41), o l'Ubertino *coartatore* della Regola è difficile distinguere, anche se è chiaro che la decisa concezione cristocentrica della storia espressa dal casalese fa propendere per la seconda ipotesi, perché Dante è ben attento a non fare della propria epoca una *appropriazione* dello Spirito Santo a discapito delle altre persone della Trinità, errore in cui invece secondo la teologia ufficiale era caduto l'abate calabrese.

Torniamo però a *Paradiso* 22, e vediamo in quale modo la metafora dell'albero prende la forma di un discorso storico-escatologico ed ecclesiologico. San Benedetto che avevamo lasciato "dal nascer de la quercia al far de la ghianda," dopo avere evocato la metafora dell'albero per spiegare i deludenti esiti di un principio buono, sfodera nella terzina successiva una mini e ipercondensata storia della Chiesa. Egli fa prima un richiamo a Pietro, e quindi a Francesco; poi ponendo se stesso nel verso centrale, in perfetta continuità con questi capisaldi, riformula l'endiadi "povero e digiuno" con una leggera modifica, cioè aggiungendo alla povertà il tema della contemplazione e della preghiera:

"Pier cominciò sanz'oro e sanz'argento,
e io con orazione e con digiuno,
e Francesco umilmente il suo convento . . ."
(*Par.* 22.88–90)

I tre nomi non sono posti a caso, ma rappresentano, come tre pietre miliari ordinatamente disposte, una per verso, "Pier . . . / e io . . . / e Francesco . . . ," i tempi della Chiesa universale, dalla fondazione e predicazione apostolica, alla manifestazione dell'angelo del sesto sigillo. I tempi della Chiesa sono individuati nel numero di sette da Ubertino (che segue nella scansione Pietro di Giovanni Olivi, che a sua volta segue Giocacchino da Fiore).

Quantum . . . primis status est fundationis primitive, et precipue in giudaismo ab apostolis facta. Secundum confirmationis probative per martyria facta a paganis

in toto orbe. Tertius doctrine illuminative ad clarificandum fidem et hereses confundendas. Quartus fuit anachoritice vite in solitudine viventi austerissime. Quintus fuit condescensive sub monachis et clericis temporalia possidentibus. Sextus est renovationis evangelice vite et expugnationis secte anticristiane sub pauperibus voluntariis nihil possidentibus in hac vita. Septimus . . . glorie future.[43]

I tempi che a noi interessano, rappresentati nella terzina di Dante, sono il primo, il quarto e il sesto. Sul primo e l'ultimo c'è chiarezza, nel senso che il tempo della Chiesa apostolica è fondato sul primato di Pietro,[44] quello della Chiesa spirituale è inaugurato da Francesco.[45] Sul quarto tempo c'è un disaccordo cronologico tra Gioacchino e Ubertino. Afferma quest'ultimo che "secundum vero Ioachim libro tertio concordie status ecclesie non sumit proprie primo tempore pauperorum anachoritarum sed solum a tempore Iustiniani usque ad tempus Caroli" (V, 1, 413a).[46] Dunque secondo Gioacchino il quarto tempo va da Giustiniano a Carlomagno, mentre per Ubertino "quartus tempus cepit a tempore magni Anthoni" (V, 1, 409b).[47] La ragione di ciò risiede nel fatto che il quarto tempo è quello dei "contemplativorum aquile" (V, 1, 410a)[48]: a Ubertino preme infatti sottolineare la concordanza con il testo dell'Apocalisse in cui, come egli stesso spiega "dicitur que date fuerunt mulieri due alas aquile ut volaret in desertum. Nam Antonius magnus et doctor Athanasius simul fuerunt" (V, 1, 413b),[49] perché i due anacoreti appunto condussero vita eremitica nel deserto.

In ogni caso sia che si accetti la scansione gioachimita, da Giustiniano in avanti, sia che si mantenga quella di Ubertino, a partire da Antonio, non fa differenza ai fini di Dante. Nel primo caso infatti l'imperatore Giustiniano fu esattamente coevo di San Benedetto, nel secondo caso San Benedetto fu colui che ripropose in occidente la vita dei padri del deserto, e avviò la tradizione monastica e contemplativa europea. Perciò Benedetto può essere a buon diritto considerato uno dei principali esponenti e iniziatori del quarto stato, comunque lo si voglia intendere.[50] Rimane il fatto che il quarto stato è quello della chiesa contemplativa e non per niente Dante incontra questo santo nel cielo di Saturno, quello delle anime contemplative, e dice del santo da Norcia, che agì "con orazione e con digiuno", fu cioè campione, per dirla con Ubertino, "anachoritice vite."

Ora la tripartizione di Dante, se accettiamo la figura di Benedetto quale rappresentante del quarto stato della Chiesa, coincide con un ulteriore

raggruppamento ecclesiologico di Ubertino, che ancora segue Olivi. Descritta infatti la dottrina dei sette stati della Chiesa, il frate precisa che essi possono essere raccolti, per descriverne lo sviluppo e il declino, in tre momenti, utilizzando la metafora delle tre fasi del giorno "mane et meridies et vesperas" (V, 1, 414b). Alla mattina corrispondono i primi tre stati, al giorno il quarto stato dell'esperienza contemplativa, alla sera il quinto stato che si chiude nel sesto alla venuta dell'angelo del sesto sigillo:

Nam eius mane conmixtum tenebris idolatrie fuit ab initio usque Costantinum. Eius vero meridies fuit in preclara doctrina e contemplatione e vita doctororum et anachoritarum. Declinatio vero huius solis fuit in quinto tempore cuius vesperam et iam quasi noctem . . . cum nimis doloribus exprimimur: et cum Babylon meretrix et bestia portans eam fuerit in suo summo, et miror si iam non est.[51]

Tre momenti della storia della Chiesa, che Dante riprende e scandisce mettendo in risalto, ad inizio di verso, le identità dei protagonisti di quei momenti: Pietro, Benedetto, Francesco.[52] Perciò nella suddetta terzina di *Paradiso* 22 il poeta si riferisce apertamente alla teoria dei sette stati della Chiesa nella forma sintetica offerta da Ubertino, il quale ne evidenziò i principali cardini attraverso le metafore dei momenti del giorno. Dante sta qui facendo rientrare dalla finestra ciò che sembrava avere cacciato dalla porta, dieci canti prima, in *Paradiso* 12, cioè la prospettiva ecclesiologica ubertiniana, in cui la storia viene descritta con esattezza arborea "dal nascer de la quercia al far de la ghianda" (*Par.* 22.87), con la precisazione non di poco conto che il "far de la ghianda" è *hic et nunc*, qui e adesso, "nel mezzo del cammin di nostra vita."

Se è vero infatti che nella scansione degli stati della Chiesa Ubertino segue la *Lectura super Apocalypsim* dell'Olivi, tuttavia si permette una modesta, ma assai significativa digressione, che nella sua concisa brevità esplica tutto l'atteggiamento e l'impazienza del frate, e la lontananza che lo separa da un contemplativo puro come l'Olivi, alieno ad ogni tentazione storicizzante; esclama dunque Ubertino "et miror si iam non est!"

In Ubertino questo grido è il preludio all'identificazione dell'Anticristo con Bonifacio VIII. Ubertino si sta insomma spingendo verso un'interpretazione storica dell'Apocalisse, mentre Olivi si era fermato al di qua di questa soglia, cioè all'interpretazione morale. La distinzione è cruciale, perché è solo questo che separa Ubertino dall'Olivi. È questo atteggiamento a costituire il suo più forte gesto di emancipazione e originalità rispetto al maestro.

Al di qua di questo limite non si ferma nemmeno Dante. Quando il poeta in *Purgatorio* 33 prefigura la venuta di "un cinquecento diece e cinque," sta sostenendo di fatto l'idea che il quinto tempo, il tempo della sera, è in atto, e che l'Anticristo mistico si è manifestato. Anche quella dantesca è un'interpretazione storica, sebbene implicita ed ermetica. È questo il tempo in cui come dice Ubertino "Babylon meretrix et bestia portans eam fuerit in suo summo, et miror si iam non est!" Il sesto tempo è alle porte e il "messo di Dio, anciderà la fuia / con quel gigante che con lei delinque" (*Purg*. 33.44–45). Anche quest'ultimo tempo appartiene al presente: "che io veggio certamente, e però il narro, / a darne tempo già le stelle propinque" (*Purg*. 33.40–41). Non ci sorprenderemo allora se confrontando il grido di Ubertino, "et miror si iam non est," con questi versi di Dante vi troviamo un parallelismo perfetto nelle coppie *miror/iam* : veggio/già, poco per provare un'ascendenza diretta, ma abbastanza da rilevare il comune atteggiamento di consapevolezza escatologica e in essa di partecipazione militante. Anche Dante dunque attraversa quella soglia, perché per quanto celato dal linguaggio profetico (o meglio: poetico), il senso dell'allegoria non è morale ma coinvolge personaggi contemporanei identificabili (e persino Dante stesso).

Nel contesto purgatoriale e rigenerativo dell'Eden, una sicura suggestione ubertiniana è fondata sul fatto che l'allegoria della Chiesa è legata, questa volta letteralmente, non solo metaforicamente, ad una pianta.[53] Il carro portato in processione dal grifone viene annodato infatti al vero *arbor vitae crucifixae Jesu*, cioè l'albero del paradiso terrestre, figura della croce di Cristo, evocata nell'immagine della rifioritura.[54] Sia per Dante che per Ubertino l'albero della nuova vita è appunto il legno della croce, ed è infatti da qui che il poeta principia la narrazione della storia della Chiesa. Ma come Ubertino non si limitò ad una prospettiva cristologica, che avrebbe circoscritto il suo *Arbor vitae* nell'ambito della letteratura devozionale, ma allargò il discorso in direzione ecclesiologica e apocalittica, così anche Dante prende le mosse da Cristo, nuovo Adamo, per ascendere di ramo in ramo, fino all'analisi più minuta del tempo presente, e a coinvolgere apertamente e misteriosamente se stesso: "ma perché l'occhio cupido e vagante / a me rivolse, quel feroce drudo / la flagellò dal capo infin le piante" (*Purg*. 32.154–56). A questo punto la storia è già sfociata nell'escatologia, e "si muta in un tempo diverso che continua a generarsi come ultimo tempo";[55] nondimeno però i versi citati denotano l'esattezza storica della profezia. Quale che sia la ragione ancora non chiara del coinvolgimento di Dante, esso costituisce però un indizio inequivocabile:

l'allegoria allestita è sì slanciata in prospettiva apocalittica, ma si manifesta "nel mezzo del cammin di nostra vita." È cioè presente, concreta e legata a nomi e vicende precisi.

Nel "feroce drudo" (*Purg.* 32.155), probabilmente identificabile con Filippo il Bello, possiamo rinvenire in Dante un diverso giudizio politico rispetto ad Ubertino. Per gli Spirituali italiani Filippo il Bello rappresentò un alleato politico contro Bonifacio VIII, nemico dichiarato. In realtà a Filippo non interessavano particolarmente l'austerità e la rettitudine di papi e cardinali: semplicemente strumentalizzò gli argomenti degli Spirituali per opporsi ad un avversario formidabile come papa Caetani. Dante, in questo era più smaliziato di Ubertino e di quelli della sua parte, i quali accettano l'alleanza con Filippo:

Solennis percussio auctoritatis eius superbie . . . facta per inclytum phylippum regem francorum in consilio congregato parisius . . . in quo solenniter statuit esaminare facta predicte bestie, prepositis horribilis que de ea ad eius aures pervenerant, ex quibus non Cristi vicarius sed vere Antichristi magni precursor, se probata fuerint, clarissime apparebit, non solum ex predictam quare usurpavit sibi fedem ecclesie, sed quare vita eius scelleratissima esset et eretica (si prefatus rex probaret preposita).[56]

Dante che aveva altra tempra di politico, si rendeva perfettamente conto di cosa si nascondesse dietro l'interessamento di Filippo il Bello per la *vita scelleratissima* del papa, e il suo giudizio appare molto più indipendente. Se il "feroce drudo" è dunque Filippo il Bello, e la "puttana sciolta" è la biblica *meretrix magna*, il passo per identificare Bonifacio VIII con l'Anticristo, ancorché in modo implicito, è assai breve. Nel caso di Ubertino la *meretrix magna* viene identificata con la curia, perché "per il rigore consequenziale della teologia e del diritto dell'epoca la identificazione del pontefice con l'Anticristo mistico comportava . . . la condanna di tutta la gerarchia ecclesiastica, in quanto e per quanto riconosceva l'autorità del Papa-Anticristo mistico."[57] Viceversa se la curia pontificia assume i caratteri biblici della *meretrix magna*, il corollario sarà facilmente la corruzione della sua guida. Per ipotesi, allora, nel verso "la flagellò dal capo infin le piante" (*Purg.* 32.156), Dante può fare riferimento o allo schiaffo di Anagni, o forse "all'attacco sferrato contro Bonifacio VIII da Filippo il Bello, in particolare in occasione dell'assemblea del giugno 1303,"[58] che Ubertino descrive nel passo appena citato.

Ma sarà importante capire su quali basi Ubertino era giunto al suo giudizio su Bonifacio VIII e se tali presupposti si possono rinvenire in

Dante, perché è in questo specialmente che consiste l'originalità del frate casalese, e che dunque ci interesserà rilevare qualche ulteriore vicinanza di Dante ad esso. Si faccia allora attenzione al fatto che in questo passo la donna sul carro è chiamata dal poeta "fuia" cioè ladra. Ma di cosa altro ladra se non del soglio pontificio, cioè di avere privato la Chiesa del legittimo pastore? Niccolò III in *Inferno* 19 aveva già accusato Bonifazio di avere tolto "a 'nganno / la bella donna" (*Inf.* 19.56–57). Il concetto è ribadito da Dante di nuovo in *Purgatorio* 33, ritornando all'allegoria della "pianta / ch'è or due volte dirubata quivi" (*Purg.* 33.56–57). È dunque interessante notare come la principale accusa di Dante a Bonifacio sia fondata su quel medesimo concetto di furto e privazione fraudolenta, su cui Ubertino aveva sostenuto l'illegittimità dell'elezione di Bonifacio VIII, e l'identificazione di questi con l'Anticristo mistico, per avere sottratto con l'inganno a Celestino V la guida della Chiesa.

Ma vediamo più precisamente. Il frate fonda la dimostrazione della propria tesi sul fatto che Bonifacio VIII riuscì con l'inganno a circuire Celestino V "cuius resignatio cum tanta malizia et fraude procurata per hunc seductorem et alios complices suos non valuit."[59] Secondo l'autore dell'*Arbor vitae*, Benedetto Caetani rappresenterebbe dunque l'Anticristo per avere tentato con successo di separare il legittimo pontefice dal corpo mistico della Chiesa. È in questo senso che si può spiegare lo stupore di V.S. Benfell III, nel commentare il passaggio apocalittico di Dante in *Inferno* 19.

"Di voi pastor s'accorse il Vangelista,
quando colei che siede sopra l'acque
puttaneggiar coi regi a lui fu vista;
quella che con le sette teste nacque,
e da le diece corna ebbe argomento,
finché virtute al suo marito piacque."
(*Inf.* 19.106–11)

V. S. Benfell III è sorpreso perché Dante sembrerebbe "correggere" la visione dell'autore dell'Apocalisse aggiungendo un "marito" che non figura nel testo biblico: "Most crucially, Dante adds a husband for the harlot, for which there is no biblical precedent."[60] È vero non c'è il precedente biblico di un marito nell'Apocalisse, tuttavia esiste un precedente che fa riferimento proprio ad Ubertino, perché è esattamente su questo perno che il frate incentra la sua argomentazione. Infatti il legame di un

papa con la Chiesa è indissolubile come quella di un uomo con la moglie nel vincolo del matrimonio. Essendo Cristo sposo della Chiesa, così il papa, che è *vicarius Christi* diviene sposo della Chiesa. Essi, il papa e la Chiesa, sono legati in un legame imprescindibile come quello del matrimonio:

Dicit Apostolo ad Ephe V loquens de matrimonio, qui uxorem diligit seipsem diligit: nemo unquam carnem suam odio huit: sed nutrit et fovet eam sicut Christus ecclesiam, quare membra sumus corporis eius de carne eius et de officibus eius. Propter hoc relinquet patrem et matrem suam et adherebit uxori sue, et erunt duo in carne una. Sacramentum hoc magnum est. Propter hoc . . . inestimabiliter maior est [unio magna] inter Christum et ecclesiam, ac propter hoc eadem est inter summum ponteficem et ecclesiam totam.[61]

Colui perciò che si rende responsabile di sciogliere questo legame, come fece Bonifacio VIII inducendo con la frode Celestino V alla rinuncia, agisce come l'Anticristo mistico. Esso si dice mistico perché sussiste un "rapporto di analogia . . . fra chi nega l'unione delle due nature, umana e divina, di Cristo [Anticristo aperto] chi nega o rompe l'unione fra Cristo è la Chiesa [Anticristo mistico]."[62] Infatti spiega Ubertino sconsolato che "impossibile multi reputant que eius [Christi] vicarius et universalis sponsus summus pontifex possit separari ab officio regiminis ecclesie, et maxime modo fraudolento et fallaci, sicut fuit utique Celestinus.[63] Dante pertanto usa il termine "marito" nella sua più piena valenza teologica, e nel contesto apocalittico in cui viene adoperato tale termine non poteva e non può non evocare i sensi e gli argomenti di Ubertino, nella misura in cui ritiene non solo possibile, ma persino già compiuto il tradimento e la rottura del *sacramentum magnum* che lega il papa con la Chiesa.

Per quanto riguarda poi il modo "fraudolento et fallaci," non si può fare a meno di notare che esso costituisce precisamente la qualità del Bonifacio dantesco. Gli esempi si sprecano. Si rammenti l'episodio in cui il papa si reca a lezione di sotterfugi dal francescano corrotto Guido da Montefeltro, al tempo stesso ingannando il suo interlocutore, e beffandosi ironicamente del già ingannato predecessore, Pier da Morrone: ". . . però sono due le chiavi / che 'l mio antecessor non ebbe care" (*Inf.* 27.104–5). E abbiamo già citato "la bella donna" presa ad inganno in *Inferno* 19.

Di Bonifacio VIII Ubertino dice poi che "ad gradum summi pontificio non canonice sed fraudolenter ascendit, que sic tyrannice usurpavit."[64] Questo passaggio ben sintetizza i punti chiave della critica ubertiniana a

papa Caetani: fraudolenza e, quale frutto della fraudolenza, l'usurpazione (sottinteso: del soglio pontificio). Sono gli stessi concetti che vengono recuperati nella dura requisitoria petrina del *Paradiso*.

> "Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio,
> il luogo mio, il luogo mio che vaca
> ne la presenza del Figliuol di Dio
> fatt' ha del cimitero mio cloaca
> del sangue e de la puzza; onde 'l perverso
> che cadde di qua su, là giù si placa."
> (*Par.* 27.22–27)

In questo passo risalta anzitutto il riferimento finale a Satana, ". . . 'l perverso / che cadde di qua su . . ." citato in funzione oppositiva a "la presenza del figliuol di Dio" di cui invece il Papa dovrebbe operare la volontà. Il non casuale riferimento rimanda al concetto dell'Anticristo in quanto esprime l'idea della rottura sponsale dell'unione con Cristo, che viene sostituita da quella con Satana. Poi c'è l'analogia del termine "usurpare" come visto ribadito insistentemente da Ubertino; e infine il riferimento alla "vacanza" del loco di Cristo.

Nel termine "vacanza" sussiste un altro dei più controversi argomenti degli Spirituali e l'assunzione da parte di Dante di questa terminologia costituisce una delle prove più convincenti della sua vicinanza con i gruppi dei francescani radicali.[65] Se Dante qui, secondo il tempo della narrazione, fa riferimento a Bonifacio VIII, egli accoglie l'idea dell'illegittimità della sua elezione; se invece fa riferimento, secondo il tempo della scrittura e per analogia, a Giovanni XXII o a qualche altro pontefice, accoglie anche l'idea che "dal tempo di Celestino la vera Chiesa si trova di fatto separata da Cristo, né ancora si è ricongiunta a lui."[66] La cosa più probabile è che siano vere entrambe le possibilità, e che ad un giudizio sul papato di Bonifacio VIII, si aggiunga l'idea della separazione mistica occorsa con Celestino V, e quindi si allude ad un giudizio su Giovanni XXII che a quell'altezza di tempo aveva avviato una politica di soppressione, violenta e inquisitoria, della corrente francescana rigorista, e che come i suoi predecessori perpetuava la cattività avignonese. In ogni caso Dante sembra sostenere apertamente la vacanza del soglio pontificio e l'illegittimità dell'elezione di Bonifacio VIII, e significativamente pone tale accusa non in bocca a se stesso ma in bocca a Pietro.

Si noti poi che malizia, frode e inganno, con cui Ubertino sottolinea i tratti dei mostri apocalittici, sono anche infatti i tratti morali di Gerione, morali e fisici.

> "Ecco la fiera con la coda aguzza
>   che passa i monti e rompe i muri e l'armi!
>   Ecco colei che tutto 'l mondo appuzza!"[67]
> (*Inf.* 17.1–3)
>
> E quella sozza imagine di froda
>   sen venne, e arrivò la testa e 'l busto
>   ma 'n su la riva non trasse la coda.
> La faccia sua era faccia d'uom giusto,
>   tanto benigna avea di fuor la pelle,
>   e d'un serpente tutto l'altro fusto;
> due branche avea pilose insin l'ascelle;
>   lo dosso e 'l petto e ambedue le coste
>   dipinti avea di nodi e di rotelle.
> (*Inf.* 17.7–15)
>
> Nel vano tutta sua coda guizzava,
>   torcendo in sù la venenosa forca
>   ch'a guisa di scorpion la punta armava.
> (*Inf.* 17.25–27)

Le analogie con l'*Arbor vitae* sono scoperte. Non solo per la vicinanza testuale, ma per il valore simbolico. Ubertino deriva alcune di queste figure dal nono libro dell'Apocalisse; tuttavia nell'Apocalisse i riferimenti all'idea di frode non sono altrettanto espliciti. È il frate casalese a sottolineare questa interpretazione di cui Dante approfitta: "facies earum sicut facies hominum, quia fingunt se humanus et modestos" (V, 7, 456a);[68] e ancora: "habebant caudas similes scorpionum" (V, 7, 456b);[69] e poco prima s'era detto: "scorpio apparet facie blandus et quasi branchiis ad amplexandum expansis, sed cauda retro pungit et nocet suum toxicum infundendo" (V, 7, 455b).[70] Inoltre "habebant loricas sicut loricas ferreas" (V, 7, 454b),[71] cioè avevano una specie di corazza come quella usata dai soldati per difendere il dosso 'l petto e ambedue le coste dai colpi avversari, e che poteva all'occorrenza essere coperta da volute ed arabeschi decorativi, o come dice Dante di nodi e di rotelle, anch'esse figure di trame e sotterfugi inestricabili. I mostri apocalittici di Ubertino hanno perciò punti di contatto impressionanti con Gerione. Soprattutto essi hanno "faccia d'uom giusto," o per dirla con Ubertino "sicut facies hominum, quia fingunt."

Stabilite dunque queste consonanze è possibile tentare un'identificazione di Gerione? Di chi è la "faccia d'uom giusto" che Dante immagina? Una risposta plausibile è Bonifacio VIII, "imagine di froda" non solo per Ubertino ma anche per Dante, che lo descrive capace di ingannare addirittura l'ingannatore a cui chiede consiglio, il francescano Guido da Montefeltro; di prometter lungo "con l'attender corto" (*Inf.* 27.110) agli assediati di Palestrina (che contestavano la sua legittimità); di essere responsabile di avere frodato Celestino V e con lui tutta la Chiesa rompendo il vincolo mistico e sponsale con Cristo; il tutto naturalmente aggravato dalla ipocrisia. Se Gerione ha un volto è difficile trovarvi un candidato migliore.

Insomma se la cifra dell'Anticristo ubertiniano è la fraudolenza, nella *Commedia* Gerione e Bonifacio VIII sono le figure che, uno fisicamente e uno moralmente, vi corrispondono e ne incarnano l'immagine. E se anche in questo caso vale l'avvertenza di Charles T. Davis che "Dante could not have derived his . . . interpretation . . . from the traditional exegesis of the Apocalypse, which tended to be moral and allegorical rather than historical,"[72] allora questi due personaggi si assomigliano fino a confondersi e sovrapporsi. È questa infatti la lezione di Ubertino, che non c'è allegoria o profezia senza identità. È questo l'atteggiamento di Dante.

Per concludere dunque, come nell'appassionato sospiro di Ubertino "et miror si iam non est," anche Dante sembra suggerire che presente e futuro sono venuti ad un punto di congiunzione e che tempo storico e tempo metastorico si sovrappongono per fare spazio alla giustizia divina. Ma se i tempi futuri sono i tempi presenti, e nell'attesa millenaristica che l'albero della storia, dispogliato dei suoi frutti più prelibati, venga "rifatto sì come piante novelle / rinovellate di novella fronda" (*Purg.* 33.143–44), il poeta fiorentino e il frate casalese non rinunciano a tentare con le loro opere di incidere nei processi storici e politici del loro tempo. Se infatti lo sguardo della "puttana sciolta" verso Dante non è del tutto chiaro nel suo significato, nondimeno sono chiare le implicazioni: la lotta finale è in atto, e la scrittura diventa militante, e la militanza diventa scrittura.

Non per questo però diciamo che Dante è fazioso o esagitato. L'apparente condanna di Ubertino da parte di Dante non può essere giustificata solo sulla superficie del testo, sulla base del verso "ma non fia da Casal né d'Acquasparta," come se Dante stesse scrivendo un trattato—e quindi in modo esplicito e analitico—e non un poema, per quanto sacro, e quindi in modo velato e sintetico. Più che ad una condanna allora saremo di

fronte ad un *escamotage* dettato da altri ordini di problemi, quali per esempio i sospetti di eresia che gravavano sul frate in quel giro d'anni, l'inasprirsi del dibattito sulla povertà, gli sforzi di Dante per non farsi etichettare, la necessità di sfruttare una voce, quella bonaventuriana, più autorevole di quella di Ubertino. Da questa prospettiva l'operazione di Dante è perfettamente comprensibile: sfruttare quanto più possibile le insegne dell'ortodossia, ma senza rinunciare ad accogliere sottobanco tutte quelle tesi che gli facessero comodo, ivi comprese quelle meno digerite e digeribili di sapore ubertiniano e di area Spirituale.

La posizione di Dante rispetto ad Ubertino è dunque più complessa di quella che lascerebbe supporre la troppo facile simmetria, in bianco e nero: "non fia da Casal né d'Acquasparta." L'atteggiamento del poeta verso questo enigmatico frate, è ancora da definire in modo soddisfacente, e da sfumare rispetto ai giudizi della critica fino ad oggi. Di certo il giudizio non deve essere esclusivamente fondato, come è stato fatto finora, su un solo passo. Non c'è dubbio che un accostamento più minuto delle opere di questi due autori riserverà ancora sorprese.

Columbia University
New York, New York

NOTES

1. "Ubertino da Casale," in *Enciclopedia dantesca,* 5, ed. Umberto Bosco (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984), 782–83.

2. Per esempio V.S. Benfell III, "Dante, Peter John Olivi and the Franciscan Apocalypse," in *Dante and the Franciscans*, ed. Santa Casciani (Leiden-Boston: Brill, 2006), 9–50, afferma: "Dante's sense that Ubertino and his followers improperly 'constrict' the rule, together with his choice of Bonaventure as a spokesman for the Franciscans, implies that while he decried the corruption of the order, he was not willing to go as far as the more radical Spirituals in his claim" (16). Anche Nick Havely, *Dante and the Franciscans: Poverty and the Papacy in the Commedia* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004). Havely nel suo importante libro pur riconoscendo in Dante la presenza di alcuni temi ubertiniani, tende a sottrarre il poeta all'influenza diretta del frate casalese. Pesano naturalmente su questi giudizi i versi dedicati a Ubertino nella *Commedia.*

3. Per tutte le citazioni della *Commedia*, qui e di seguito si fa riferimento al testo fissato da Giorgio Petrocchi, *La Commedia secondo l'antica vulgata* (Milano: A. Mondadori, 1966–67).

4. "Prudente e conciliante" (52), così definisce la prospettiva ecclesiologica bonaventuriana Raoul Manselli, "Dante e gli spirituali francescani," in *Letture classensi* 11 (1982), 47–61. Vedi anche Giovanni Miccoli, "Di alcuni passi di San Bonaventura sullo sviluppo dell'Ordine francescano," in *Studi Medievali* 11 (1970), 381–95. Si veda anche Gian Luca Potestà, "Un secolo di studi sull'*Arbor vitae*," in *Collectanea Franciscana* 47 (1977), 217–67, che afferma: "Per Bonaventura, la garanzia del senso complessivamente positivo dell'evoluzione dell'Ordine, era fornita innanzitutto dal suo accrescimento e potenziamento, dal peso sempre più rilevante, da esso esercitato nella Chiesa e nella

società" (254). Ancora Gian Luca Potestà ne parla in "San Bonaventura nell'*Arbor vitae crucifixae Jesu* di Ubertino da Casale," in *Miscellanea francescana*, 75 (1975), 187–96. Si deve precisare che l'atteggiamento di Bonaventura fu anche determinato dalla necessità di difendere l'Ordine e la Regola da attacchi esterni.

5. A proposito di alcune altre fonti francescane "non autorizzate" Ubertino parla di certi rotoli scomparsi di frate Leone—poi, sembra, rinvenuti—e depositati presso il convento delle Clarisse a Firenze, che Bonaventura avrebbe colposamente ignorato (vedi nota 29): "Nam quod sequitur a sancto fratre Conrado predicto et viva voce audivit a sancto fratre Leone qui presens erat et regulam scripsit. Et hoc ipsem in quibusdam rotulis manu sua conscripsit, quos commendavit in monasterio sancte Clare custodiendos ad futurorum memoriam dicitur contineri. In illis autem multa scripsit. . . . Cum multo dolore audivi illos rotulos fuisset distractos et forsitan perditos, maxime quosdam ex eis" (V, 5, 445a). Per tutte le citazioni di Ubertino da Casale dall'*Arbor vitae*, qui e di seguito si fa riferimento alla riproduzione anastatica dell'edizione veneziana del 1485 di Andreas de Bonetis da Pavia, introdotta per i tipi de la Bottega d'Erasmo da Charles T. Davis, *Arbor vitae crucifixae Jesu* (Torino: Bottega di Erasmo, 1961). Si danno tra parentesi il libro in numeri romani, il capitolo, la pagina e la colonna. Segue mia traduzione in nota: "Infatti quello che segue viene dal santo frate Corrado [d'Offida] che lo sentì dalla viva voce di frate Leone che era presente e scrisse la regola. E queste stesse cose si dice siano contenute in certi rotoli scritti di suo pugno, che poi affidò al monastero di santa Chiara per la memoria dei posteri. Egli vi scrisse molte cose. . . . Con grande dolore ho poi sentito che quei rotoli furono distrutti e forse persi, specialmente alcuni di essi."

6. Come ricorda Raoul Manselli in "Dante e l'ecclesia spiritualis," in *Dante e Roma: Atti del Convegno di studi, Roma 8–10 aprile, 1965* (Firenze: Le Monnier, 1965) 115–35: "dal 1314 in Francia meridionale, ma con ripercussione in tutta Europa, e specialmente in Toscana, s'era cominciata una persecuzione sempre più sistematica dell'Olivi, dei suoi libri e dei suoi seguaci" (122), il più illustre dei quali era Ubertino da Casale che ne difese le tesi durante il Concilio di Vienne (1309–1312). Ancora Manselli ne scrive in *Spirituali e beghini in Provenza* (Roma: Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1959). Sul tema anche David Burr, *The Spiritual Franciscans: From Protest to Persecution in the Century After Saint Francis* (Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 2001). Si veda anche Patrick Nold, *Pope John XXII and his Franciscan Cardinals: Bertrand de la Tour and the Apostolic Poverty Controversy* (New York: Clarendon Press, Oxford University Press, 2003).

7. Manselli, "Dante e gli spirituali francescani," 135.

8. Franco Fido, *Il regime delle simmetrie imperfette. Studi sul Decameron* (Milano: Franco Angeli, 1988).

9. Nato a Casale Monferrato nel 1259, ed entrato giovane nell'Ordine francescano, fu inviato dai superiori a Firenze, dove conobbe Pietro di Giovanni Olivi. Dopo l'abdicazione di Celestino V fu confinato a La Verna. Là compose, nel 1305, l'*Arbor vitae crucifixae Jesu*. Durante la convocazione avignonese (1309–1311) fu il portavoce degli Spirituali contro la Comunità, e riuscì tra le altre cose a convicere il pontefice della ortodossia dell'Olivi. La disputa interna all'Ordine non si esaurì, e sotto Giovanni XXII molti frati Spirituali furono inquisiti e alcuni bruciati al rogo. Ubertino fu indotto a lasciare l'Ordine e a farsi benedettino, ritirandosi con salvacondotto papale nell'abbazia di Gembloux, dove sembra non essere mai giunto. Nel 1322 è protagonista di una nuova disputa sulla povertà alla curia pontificia, ma poi, accusato di eresia scompare senza lasciare traccia. Per una monografia su Ubertino vedi Frédégand Callaey, *L'idéalisme franciscain spirituel au XIVe siècle, étude sur Ubertin de Casale*, (Louvain: Université de Louvain, 1911).

10. Stefano Brufani, "Matteo generale dell'ordine francescano," ed. Accademia Tudertina, in *Matteo d'Acquasparta francescano, filosofo, politico: Atti del XXIX Convegno storico internazionale, Todi 11–14 ottobre 1992* (Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1993), 51–78, (76).

11. Peter Herde, "Matteo d'Acquasparta cardinale," in *Matteo d'Acquasparta francescano, filosofo, politico*, 79–108.

12. Matthaeus de Aquasparta, "*Sermo de autoritate papae,*" ed. Gedeon Gál, in *Sermones de Sancto Francisco, de Sancto Antonio et de Santa Clara: Appendix: Sermo de autoritate papae* (Firenze: Quaracchi, 1962), 177–90, (186): "Sono così certo di questa verità che avrei il coraggio di difenderla contro tutto il mondo, fino ad esporre la mia vita, che cioè al Sommo Pontefice, che è vicario del beato

Pietro, appartiene la pienezza della potestà, perché certamente Cristo, che fu signore di tutte le cose, trasmise la sua potestà a Pietro e ai successori suoi. . . . Perciò quelli che affermano il contrario sono eretici."

13. Ibid., 189–90: "Sta scritto che 'Dio stabilì due grandi luci, la maggiore per illuminare il giorno, e la minore per illuminare la notte.' Sono infatti due le giurisdizioni: la spirituale e la temporale. Quella spirituale appartiene al Sommo Pontefice . . . , quella temporale all'imperatore e agli altri re; tuttavia il Sommo Pontefice conosce e giudica della fallacia di ogni cosa temporale. Dico dunque che la giurisdizione temporale può essere considerata o in quanto compete a qualcuno rispetto alla sua gestione, oppure compete a qualcuno rispetto al diritto. Dunque la giurisdizione temporale compete al Sommo Pontefice, che è vicario di Cristo e di Pietro, rispetto al diritto, . . . ma non gli appartiene solamente rispetto alla sua esecuzione pratica; perciò fu detto a Pietro: 'riponi la spada nel fodero.' "

14. Giuseppe Mazzotta, "Dante's Franciscanism," in *Dante and the Franciscans*, 171–98, (172).

15. Nick Havely, *Dante and the Franciscans.*

16. Entrambi i passi sono giustamente riferiti da Havely come rappresentativi dell'esproprio operato dal poeta di temi e modalità tipiche della spiritualità francescana.

17. Anche Manselli, in *Dante e gli spirituali francescani*, non vede dirette influenze di Ubertino, ma solo generiche vicinanze con alcune tematiche francescane quali un certo astrattismo apocalittico non storicizzato, la povertà in quanto virtù mistica e morale individuale, l'obbedienza stretta ai superiori. Le tesi di Manselli sono spesso improntate a equilibrismo, quasi a voler assicurare l'ortodossia di Dante, il quale egli non ammette possa avere mai accettato, seppur sottobanco, idee estranee alla moderazione bonaventuriana.

18. Havely, *Dante and the Franciscans,* 83.

19. *Fratris thomae vulgo dicti de Eccleston. Tractatus de Adventu fratrum Minorum in Angliam*, ed. Andrew G. Little (Manchester: Manchester University Press, 1951), 100: "Così come è peggio dare una falsa regola nel fare qualcosa che fare male, così sono peggio le opinioni perverse che non le opere imperfette."

20. Nella dicotomia che venne a formarsi lungo le diverse interpretazioni della regola si delinearono ad Avignone due "visioni ecclesiologiche" antitetiche, divise appunto dall'eventualità che si potesse "discutere dell'Ordine nel suo complesso, considerato nel suo assetto istituzionale e nelle sue tendenze evolutive generali" (187) anziché delle incoerenze di singoli frati, come voleva la Comunità. Gian Luca Potestà, *Storia ed escatologia in Ubertino da Casale*, (Milano: Università Cattolica del Sacro Cuore, 1980).

21. Charles T. Davis, "Canto XIX: Simoniacs," in *Lectura Dantis. Inferno*, ed. Allen Mandelbaum, Anthony Oldcorn, and Charles Ross (Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1998), 262–74, (270).

22. V, 3, 432a: "Dal tempo in cui Niccolò III scrisse l'ultima interpretazione [della regola], adattandola al modo dell'osservanza così come la conosceva in quel tempo, fu come se una macina di pietra venisse appesa alla cintura dell'Ordine. Per il rilassamento dei costumi l'Ordine sprofondò quasi precipitando nel mare profondo."

23. V, 3, 421b: "Tra cui brillavano, come Enoch ed Elia, Francesco e Domenico, di cui il primo purificato con serafico carbone e di celeste ardore infiammato sembrava incendiare tutto il mondo, l'altro veramente assiso come un cherubino e proteggendo col chiaro lume della sapienza e la parola della predicazione rifulgeva luminosissimo sopra le tenebre del mondo."

24. Raoul Manselli, "Pietro di Giovanni Olivi ed Ubertino da Casale" in *Studi Medievali*, s. 3, 4 (Spoleto: 1965): 95–122, (111).

25. Ibid., 119.

26. Ibid., 122.

27. Teodolinda Barolini, *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992), 19.

28. Vedi nota 4.

29. V, 5, 445a: "In quei rotoli [di frate Leone], vedi nota 5 scrisse molte cose che aveva udito dalla bocca del nostro padre sulla futura corruzione della Regola e poi rinnovazione di questa, che

frate Bonaventura omise di proposito e non volle scrivere pubblicamente nella *Legenda*, specialmente perché alcune di quelle cose là scritte mostravano pubblicamente fin d'allora la deviazione dalla Regola, e non voleva infamare i confratelli anzi tempo davanti agli estranei. Ma è chiaro che sarebbe stato molto meglio scriverle, ché forse non sarebbe seguita poi tanta rovina."

30. V, 7, 449a: "Riguardo a ciò Francesco fece molte e stupende cose per confondere l'arroganza di quello [frate Elia], cose che frate Bonaventura nella *Legenda* nascose passando oltre, perché non voleva far conoscere ai lettori il principio della nostra rovina."

31. Per esempio nel dimostrare che Francesco era veramente l'angelo del sesto sigillo: "ego audivi a solennis doctore istius ordinis que frater Bonaventura tunc generalis minister et doctor solennis, presente prefato doctore qui mihi dixit, que in capitolo parisiensi soleniter predicavit que ipse erat certus et certificates que beatus Franciscus erat angelus sexti segnaculi, et que ad litteram de ipso et eius statu et ordine evangelista Joannes intellexit" (V, 3, 422). "Ho udito io stesso da un solenne dottore di quest'ordine che frate Bonaventura, allora ministro generale e dottore solenne, presente il suddetto dottore che poi mi riferì le sue parole, che nel Capitolo di Parigi egli predicò solennemente che era certo e certificato che il beato Francesco fosse l'angelo del sesto sigillo, e che Giovanni evangelista aveva inteso alla lettera parlare di lui e del suo stato e del suo Ordine."

32. Sul tema ha scritto Manselli in "Dante e l'*ecclesia spiritualis*." Ubertino rende l'antitesi irriducibile identificando alcuni papi con l'Anticristo mistico. L'*ecclesia spiritualis* è infatti l'unica che ritenga conforme al Vangelo. Già nel 1230 il papa aveva dichiarato il testamento di Francesco non vincolante, giudizio in cui Ubertino legge un primo ingiustificato rilassamento che l'*ecclesia carnalis* vorrebbe imporrere al progetto originale di Francesco.

33. Potestà, *Storia ed escatologia*, 184.

34. I, 11, 63a: "I beni ecclesiastici sono infatti dei poveri. I beni dei fedeli sono raccolti per il culto, e ogni ulteriore usurpazione è furto, rapina e sacrilegio."

35. "Arricchiscono i famigliari e non si curano dei poveri, e sono intenti solo ad accumulare cose temporali per sé e i propri parenti."

36. *Convivio*, ed. Cesare Vasoli and Domenico De Robertis, in Dante Alighieri, *Opere minori*, 1/2 (Milan: Ricciardi, 1988).

37. "Perché quelli che seguono la vera povertà in fervore di spirito, è inevitabile che gioiscano delle cose celesti, perché non si occupano delle cose della terra, e degustano quindi, nel presente esilio, con felice palato, le dolci briciole che cadono dalla mensa degli angeli."

38. "solo in questo consiste la sua [di Francesco] spiritualità, di non avere niente di proprio sotto il cielo, ma vivere con un uso ristretto delle cose altrui."

39. Su questo punto si veda l'interessante articolo di William R. Cook, Ronald B. Herzman, "What Dante Learned from St. Francis," in *Dante and the Franciscans*, 113–40.

40. Ovidio Capitani, *Figure e motivi del francescanesimo medievale* (Bologna: Pàtron, 2000).

41. "E da ciò risulta evidente quale perfettissimo seguace fosse Francesco dell'altissima povertà e di quella che veramente può dirsi evangelica. E da ciò anche risulta chiaro che già da allora la cattiva radice cominciò a prolificare, che ora è cresciuta in un pessimo frutto."

42. Su questo tema cfr. Gian Luca Potestà, "Il simbolo dell'albero," in *Storia ed escatologia*, 252–61. Potestà approfondisce il rapporto tra l'*Arbor Vitae* e il *Lignum vitae* di Bonaventura, sottolineando come in quest'ultimo manchi proprio la dimensione ecclesiologica, perché l'albero bonaventuriano è limitato a Cristo nella sua prospettiva terrena. Ma Ubertino era mosso da intenti di riforma assai diversi da quelli devozionali di Bonaventura. Chi utilizza invece la metafora dell'albero in senso non solo ecclesiologico, ma apocalittico ed escatologico è Gioacchino, che in diverse opere offre varianti diverse della stessa figura arborea. Nel *Liber concordiae* Gioacchino rappresenta tre alberi innestati uno sull'altro, che rappresentano la sua nota spartizione trinitaria della storia, e prefigurano appunto l'avvento imminente del terzo tempo spirituale. Secondo Potestà: "il carattere originale di Ubertino consisterebbe nell'inserzione della concezione gioachimita dell'albero delle generazioni storiche su quella del *Lignum vitae*" (261).

43. V, 1, 409b: "Il primo stato è la fondazione della Chiesa primitiva, fondata dagli apostoli nel giudaismo. Il secondo della confermazione probativa, fondata sul paganesimo grazie ai martiri in tutto il mondo. Il terzo è lo stato della dottrina illuminante, per chiarire la fede e confondere le eresie. Il

quarto è quello della vita anacoretica, di quelli che vissero in solitudine austerissima. Il quinto è quello della Chiesa accondiscendente, occorso sotto i monaci e i chierici possessori di cose temporali. Il sesto è quello della rinnovazione della vita evangelica e della sconfitta dell'Anticristo sotto coloro che furono poveri per loro volontà e non possedettero niente in questa vita. Il settimo è quello della gloria futura."

44. "Petrus fuit pastor, martyr et doctor et solitarius sepe et austerus . . . et evangelice vite professor et maximum celestium degustator, sic Ioannes, sic Paulus, sic ceteri apostolic" (V, 1, 412b): "Pietro fu pastore, martire, dottore, spesso solitario ed austero, vero professante della vita evangelica e altissimo degustatore delle cose celesti, così come Giovanni, Paolo e gli altri apostoli."

45. "Sextus vero iniciatus est a tempore seraphici viri Francisci" (V, 1, 409b): "Il sesto tempo iniziò veramente con il serafico uomo Francesco."

46. "Secondo Gioacchino nella terza parte del *Liber Concordiae*, il quarto tempo non cominciò propriamente nel tempo dei poveri anacoreti, ma solo dal tempo di Giustiniano fino a Carlomagno."

47. "il quarto tempo cominciò dal grande Antonio."

48. "dei contemplativi dell'aquila."

49. "furono date alla donna due ali d'aquila e fuggì nel deserto. Infatti così fecero Antonio e Atanasio."

50. Inoltre lo stesso Ubertino non si dimostra sicuro della scelta perché quando va a trattare della cronologia dice che "quartus est status prout eius initium sumit a tempore Iustiniani duravit circa centum annos. Si vero sumatur ab antonio magno multus fuisset lungus status" (V, 1, 417a): "il quarto stato se lo si voglia far cominciare da Giustiniano durò circa cento anni. Se invece si fa cominciare da Antonio fu molto più lungo."

51. V, 1, 414b-415a: "Infatti la sua mattina della chiesa commista alle tenebre dell'idolatria fu dall'inizio fino a Costantino. Il suo meriggio fu quello della preclara dottrina e della contemplazione e vita dei dottori e degli anacoreti. Il declino di questo sole avvenne nel quinto tempo, del quale diciamo con soverchiante dolore che fu sera e quasi notte. E allora Babylon la meretrice, portata dalla bestia, sarà al suo culmine. E mi chiedo se non sia già qui."

52. Francesco apre il sesto tempo, ma secondo Ubertino alcuni momenti della Chiesa, come appunto il quinto e il sesto coincidono in alcune fasi, solo il settimo tempo sarà quello del riposo e della definitiva sconfitta dell'Anticristo: "San Francesco, che pure Ubertino ha indicato come iniziatore della terza età dello spirito secondo la storiografia trinitaria gioachimita, ndr sebbene cronologicamente appartenga al quinto tempo, vede trionfare la sua riforma evangelica solo nel sesto e settimo tempo," (239), in Marino Damiata, *Aspettando l'apocalisse in fervore e furore con Ubertino da Casale* (Roma: Tiellemedia, 2000), 239.

53. "E vòlto al temo ch'elli avea tirato, / trasselo al piè de la vedova frasca, / e quel di lei a lei lasciò legato" (*Purg*. 32.49–51). Il carro e l'albero sembrano fatti dello stesso legno: "di lei a lei lasciò legato."

54. "men che rose e più che di vïole / colore aprendo s'innovò la pianta, / che prima avea le ramora sì sole" (*Purg*. 32.58–60). La vicenda di Cristo viene tutta contenuta nell'evento della sua crocifissione, in quanto l'albero che fiorisce di rosso, è figura del legno della croce. Come anticipato alla nota precedente, c'è anche un'analogia materiale tra albero e carro, e come quel primo fiorisce così anche il secondo prende vita. Infatti è da questo punto, che Dante riprende, dopo il sonno, la narrazione allegorica delle vicende della Chiesa, che viene quasi ad identificarsi con la storia umana.

55. Claudio Leonardi, "Le agiografie francescane," in *La letteratura francescana. Le vite antiche di San Francesco*. Vol. 2, ed. Claudio Leonardi (Milano: Fondazione Valla, Arnoldo Mondadori, 2005, p. xxiv).

56. V, 8, 466a: "Un colpo solenne all'autorità della sua superbia fu fatta dall'inclito Filippo re dei francesi nel concilio radunatosi a Parigi, nel quale solennemente stabilì di esaminare le colpe della predetta bestia [Bonifacio VIII], esposte le cose orribili che pervennero ai suoi orecchi, e dalle quali non vicario di Cristo apparirà, ma veramente grande precursore dell'Anticristo, se queste cose fossero provate. Non solo dalle cose predette perché usurpò per sé la fede della Chiesa, ma perché—se il menzionato re le provasse—la sua vita risulterebbe scelleratissima ed eretica."

57. Manselli, *La terza età*, 70.

58. Potestà, *Storia ed escatologia*, 150–51.

59. V, 8, 462b: "la cui rinuncia, procurata con tanta frode e malizia da questo seduttore e dai suoi complici, non è valida."

60. V.S. Benfell III, *Dante, Peter John Olivi*, 31.

61. V, 8, 464a: "Afferma l'Apostolo nella lettera agli efesini parlando del matrimonio che chi ama la moglie ama se stesso, nessuno infatti odierà mai la propria carne, invece la nutre e la cura come fa Cristo con la Chiesa. Infatti noi siamo membra del suo corpo, della sua carne e del suo ministero. Perciò l'uomo lascerà suo padre e sua madre e si unirà a sua moglie ed essi saranno due in una carne sola. Questo è un grande sacramento. Perciò assai più grande sarà tra Cristo e la Chiesa e, di conseguenza, sarà il medesimo tra il sommo pontefice e la Chiesa tutta."

62. Potestà, *Storia ed escatologia*, 162.

63. V, 8, 464a: "molti ritengono impossibile che il vicario di Cristo, nonché sposo universale, il sommo pontefice possa essere separato dal suo ministero di guida della Chiesa, e soprattutto in modo fraudolento e malizioso come nel caso di Celestino V."

64. V, 7, 457a: "Ascese non in modo regolare ma fraudolento al soglio pontificio, che usurpò tirannicamente."

65. Ubertino al contrario del suo maestro, Pietro di Giovanni Olivi, riafferma questa "vacanza" chiaramente, sostenendo l'illegittimità della elezione pontificia: "*oves omnes non fuerunt vocate ad gregem, sed malitiose contempte, et ideo pastor non est nec fuit hic qui sic fuit electus. Hic fuit in die nativitate beatissimi Jesu illo fedem usurpante*" (V, 8, 467b): "Non tutte le pecore furono richiamate all'ovile, ma alcune [i cardinali Colonna] maliziosamente disprezzate, e perciò non è e non sarà mai pastore colui che è stato eletto in questo modo. Questo avvenne nel giorno della natività del beatissimo Gesù, avendo quello [Bonifacio VIII] usurpato la fede."

66. Potestà, *Storia ed escatologia*, 163.

67. Si faccia attenzione anche all'analogia lessicale con *Paradiso* 27: "fatt' ha del cimitero mio cloaca / del sangue e de la puzza" (25–26). Oltre al richiamo olfattivo, si veda più oltre la voce: "sozza imagine di froda" che rimanda semanticamente alla "cloaca." Ubertino ricorda che secondo l'*Apocalisse* "vidit stellam de celo cecidisse in terram, et data est ei clavis putei abyssi et aperuit puteum abyssum" (AV, V, 7, 454b). Perciò il riferimento alla puzza non è solo un dato linguistico di colore, ma un preciso riferimento apocalittico e infernale basato su fonti bibliche ed esegetiche, e che ancora una volta richiama e conferma i caratteri dell'Anticristo.

68. "La loro faccia era come la faccia degli uomini, perché si fingono umani e modesti."

69. "Avevano code simili a code di scorpione". Così Apocalisse 9:10: "habebant caudas similes scorpionum."

70. "Lo scorpione appare mite nella faccia e quasi con le branche aperte in un abbraccio, ma la coda dietro punge e nuoce infondendo il suo veleno."

71. "Avevano una lorica come una lorica di ferro." Così anche Apocalisse 9:9.

72. Vedi nota 21.

"Maraviglierannosi molti" Boccaccio's *Editio* of the *Vita Nova*

JASON M. HOUSTON

Editors of Dante's *Vita Nova* from Bartolomeo Sermatelli (1576) to Domenico De Robertis (2002) have recognized Boccaccio's fundamental influence on the transmission of Dante's texts, but none has provided an adequate account of the intellectual impulse behind his editorial work, which moved Boccaccio to bring Dante's text into conformity with contemporary literary models in both Latin and the vernacular.[1] I will argue that Boccaccio's editorial intervention in the *Vita Nova* constitutes an effort to formulate a vernacular response to the emerging culture of Latin humanism.

Boccaccio was an active copyist of manuscripts. Scholars recognize sixteen manuscripts either entirely or mostly in his hand, and other remnants appear as marginal notes or on loose pages separated from their original codices. His recopying of classical texts demonstrates an active engagement with ancient authors.[2] Early in his literary career, he annotated and copied Apuleius' *Metamorphoses*, whose eclectic Latin vocabulary he later borrowed for his early epistolary production.[3] He was successful in recovering and transmitting various texts from the classical tradition, such as Ovid's *Ibis* and Cicero's *Pro Cluentio*.[4] Boccaccio worked as a corrector as much as a scribe in making venerated texts more readable for his contemporaries.[5] In his work as a textual editor, Boccaccio follows the same path as his mentor Petrarch.[6]

A literate copyist working outside a scriptorium, Boccaccio relied on his best judgment when copying his source texts—employing or expanding abbreviations, offering variant forms, correcting readings that he judged spurious or incorrect.[7] He also compiled various works in one

volume, most famously in his two *zibaldoni*.[8] In preparing the autograph manuscript of his own vernacular epic, the *Teseida* (Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Acq. e Doni 325), he assumes the role of commentator, incorporating both marginal and interlinear glosses on the text's main body.[9]

In most of his manuscripts, including those described above, Boccaccio fulfills the roles laid out by St. Bonaventure in his four categories of textual production: Boccaccio is simultaneously scribe, compiler, commentator, and author.[10] Bonaventure explicitly states that making additions to or alterations of the material are not permissible in the copying of a book ("nihil addendo vel mutando"). Neither does Bonaventure allow the compiler or the commentator to contribute his own words to the principal text. Bonaventure's words betray a concern with the problems of scribal intervention in copying manuscripts.[11] The monastic *scriptoria* that he had in mind would be especially vigilant in limiting changes or additions to, for example, Bibles, Psalters, Decretalists, and patristic authors. Bonaventure's use of the word *annexa* ("et sua tamquam annexa ad evidentiam") in reference to mixed compositions (commentator and author) responds to the physical reality of a medieval manuscript page and the typical relationship between text and marginal gloss common to scriptural, legal, and philosophical works.[12] The writer of the manuscript explicates words in the text by connecting them to the authority of tradition. The scribe copies, the compiler collects, the commentator glosses, and the author reformulates through reference to his *auctores*.[13] Bonaventure's definition privileges the authority of the source text over that of the scribe, compiler, commentator, or even author. This conservative approach describes the textual culture that prevailed in the Latin Middle Ages. For Bonaventure, authority derives from the divine inspiration of the source text. As Alastair Minnis puts in discussing authority in the Middle Ages, "To be old was to be good; the best writers were the more ancient."[14]

But Boccaccio's procedures both fell short of as well as exceeded the norms that Bonaventure prescribed; he saw fit not only to copy Dante's texts but also to change them.[15] In the case of the *Vita Nova*, the focus of this paper, Boccaccio removed the *divisioni* (the glosses of the poetic elements that Dante wrote and included in the *Vita Nova*) to the margins of the manuscript, thus fundamentally altering the structure of the text. By bringing to bear his own intellectual agenda, he did far more than simply

transmit Dante's texts. Taking Dante's own palinodic reference to his *Vita Nova* in the *Convivio* as license to introduce corrections, Boccaccio explicitly explains the criteria of his *editio* by referring to Dante's shame (*vergogna*) over his earliest work.[16] By citing Dante's disclaimer about his youthful indiscretion in the *Vita Nova*, Boccaccio justifies his appropriation of authority to edit Dante. As a scribe, he copies Dante's vernacular texts, but he follows a different protocol from the one commonly practiced with Latin texts.

The manuscript that exhibits Boccaccio's most mature editorial engagement with vernacular authors is known as the Chigiano, which is now divided between Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Chigi L V 176, and Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Chigi L VI 213.[17] Domenico De Robertis has shown that the order in which the works originally appeared was as follows: *Trattatello in Laude di Dante* (third redaction) by Boccaccio, Dante's *Vita Nova*, the *Commedia* (including Boccaccio's *Breve raccoglimento*), Boccaccio's Latin hymn *Ytalie iam certus honos*, the fifteen *canzoni distese* of Dante, and Petrarch's *Fragmentorum liber* (an earlier version of Petrarch's *Canzoniere*). Boccaccio later removed the *Commedia* from this text and in its place substituted his copy of Guido Cavalcanti's *Donna me prega*, with the gloss by Dino del Garbo. As is evident from the changing nature of the manuscript and by the inconsistency of the handwriting, he composed the Chigiano manuscript over a long period of time, from 1359 to 1363 or '66.

An examination of the Chigiano enables philologists to evaluate Boccaccio's influence on the transmission of contemporary vernacular texts as well as to attest to Boccaccio's intimate knowledge of them.[18] This particular manuscript, which differs from Boccaccio's other manuscript copies of Dante's texts (the Toledano and Riccardiano), places Dante's works in a broader context. The manuscript codifies three Florentine poets (Dante, Cavalcanti, and Petrarch) alongside Boccaccio himself as author of a biography of Dante and a Latin poem in praise of vernacular poetics, *Ytalie iam certus honos*.[19] Boccaccio's *editio* of the *Vita Nova* takes its place in this manuscript between Cavalcanti and Petrarch, but the *Vita Nova* is revised, I believe, in order to fit better into this Tuscan panoply.

Boccaccio's most remarkable and revealing editorial decision was to displace the *divisioni* of the *Vita Nova* to the page margins. The *divisioni* constitute a common component of glosses that occupy the margins of many medieval manuscripts, but Dante's originality arises from his choice

to include the *divisioni* as self-commentary within the body of his prosimetrum. Critics identified Dante's *divisioni* with existing models of gloss in the literary tradition—glossing that was as familiar to Boccaccio as to Dante.[20] Other critics have offered an intrinsic evaluation of the *divisioni* by pointing out the structural and interpretive function they perform in the text.[21] Essentially the *divisioni* have been taken as evidence of Dante's concerns with both the form and the interpretive program of the *Vita Nova*.

In his *editio* of the *Vita Nova* Boccaccio created a text that more closely resembled the traditional manuscript format of centralized text and marginalized commentary. Boccaccio had direct experience reading or copying out many different types of gloss. His early education in Naples focused on the study of canon law and its attendant sets of glosses. He presented Petrarch with an ornate manuscript copy of a glossed Psalter of Augustine's *Enarrationes in Psalmos*.[22] He also copied out perhaps the most ubiquitous text in the tradition of scholastic commentaries, Aquinas's *Commentary on the Ethics of Aristotle*. But legal texts, scripture, and scholastic commentary do not lend themselves to a precise comparison with the *Vita Nova* as Boccaccio reformatted it. All these examples share the important feature of being authoritative Latin texts, while the *Vita Nova*, of course, stands out as a contemporary vernacular text.

Two texts written in Boccaccio's own hand present examples of glossed vernacular texts that more closely approximate his *editio* of the *Vita Nova*. The autograph manuscript of Boccaccio's *Teseida* is witness to how he combined text and self-commentary in his poetry. The thousands of marginal and interlinear glosses on this epic are parallel in format to the one Boccaccio would adopt in editing the *Vita Nova*: one column of text with the gloss occupying the side margin.[23] Although some of the glosses differ fundamentally in nature from Dante's *divisioni*, many of them serve the same basic purpose, namely, to explicate difficult language.[24] Indeed, as Sherry Roush has shown, Boccaccio's project of self-commentary in the *Teseida* is deeply influenced by both of Dante's prosimetra, the *Vita Nova* and the *Convivio*.[25]

The *Teseida's* glosses help the reader interpret difficult passages and obscure classical references in the epic, making the poem's meaning more accessible to its vernacular audience. In a noteworthy departure from Dante's self-commentary in the *Vita Nova* and the *Convivio*, Boccaccio glosses his own epic in the third person. He explicates difficult passages

while imposing both a spatial and a personal separation, as Bonaventure seems to encourage, between interpreter (glossator) and author, even though he is the same person. Boccaccio furnishes the same kind of gloss for his vernacular epic that he would expect of any Latin epic. In a letter to his friend Zanobi da Strada, written concurrently with the composition of the *Teseida*, Boccaccio notes his need of glosses when reading Statius.[26] He imports the *scholia* tradition familiar to Latin texts, whether pagan or Christian, to his vernacular poem while retaining the disjunction between text and gloss by using the third person. Despite these differences, the autograph manuscript of his *Teseida* suggests a better model for comparison with Dante's *Vita Nova*, and Boccaccio's *editio* of the *Vita Nova* partially reinforces the division between author and interpreter or reader. While Boccaccio takes the *Vita Nova* as a model for his own *Teseida* in including self-commentary, he also alters the *Vita Nova* so that it follows the format he applied to the *Teseida*.

Dino del Garbo's Latin gloss on Guido Cavalcanti's *Donna me prega*, which Boccaccio added to his Chigiano manuscript, offers another model for the reworking of the *Vita Nova*.[27] Del Garbo's commentary on Cavalcanti's poem inspired the self-commentary in the *Teseida*.[28] In the original version of the Chigiano manuscript, the last lines of the *Vita Nova* face the initial page of Cavalcanti's philosophical poem.[29] Placing Cavalcanti's poem just after Dante's *Vita Nova* establishes a synoptic relationship between the two works, especially in terms of their appearance on the manuscript page. Dino del Garbo's gloss of Cavalcanti's poem performs the same function as Dante's *divisioni*, delineating the same two basic textual facts that Dante does in his *divisioni*—the structure of the poem itself (its internal divisions) and his scholastic interpretation of poetic language. Del Garbo's commentary describes in great detail the intellectual grounding of Cavalcanti's poetry, treating the poem as philosophical text rather than as vernacular love poetry. In tone, subject matter, and physical appearance, the glosses on these two texts closely resemble each other in the Chigiano.

Del Garbo's glosses are written in Latin, while Dante puts his in the vernacular. This difference, basic as it is, takes on even larger meaning when one considers that this gloss is one of only two Latin elements in the entire Chigiano manuscript, the other being Boccaccio's Latin poem praising Dante's vernacular work.[30] Moreover, Boccaccio's *editio* of the *Vita Nova* with the marginalized vernacular *divisioni* differs in presentation on the manuscript page from the Latin prose commentary of the *Donna*

me prega. The copious philosophical gloss on *Donna me prega* results in a busy page, on which the gloss seems to overburden the poem, while the *Vita Nova,* although in the same format, achieves a better balance of poetry, prose, and gloss. Through their physical juxtaposition in the Chigiano manuscript Boccaccio contrasts the elegant poetry of the *Vita Nova* with the intellectually thorny *Donna me prega* through their markedly different aesthetic values on the manuscript folio. Boccaccio's versions and placement of the two poems suggest a desire on his part to reconcile Dante's and Cavalcanti's poetics.[31] Recreating the format of his own *Teseida,* Boccaccio shaped Dante's *Vita Nova* to conform to an existing format, that of the *Teseida* or *Donna me prega,* for poetry and commentary, whether Latin or vernacular.

The insertion of Cavalcanti's *Donna me prega* together with Dino del Garbo's Latin gloss immediately after the *Vita Nova* contrasts Dante's *Vita Nova* with Cavalcanti's earlier poetry. In his revision of the Chigiano, Boccaccio sought to contextualize Dante's poem by firmly positioning the *Vita Nova* within the framework of the emerging tradition of vernacular poetry. Both the self-commentary in the *Teseida* and Dino del Garbo's Latin glosses on Calvacanti's poem are firmly rooted in an existing commentary tradition. Boccaccio's displacement of the *divisioni* to the margins of the *Vita Nova* follows this tradition. Dante's inclusion of the *divisioni* in the body of the text had shifted the interpretive emphasis from reader to author by limiting the reader's interpretive space. Boccaccio shifted it back to the reader.

Of all his editorial work on Dante, Boccaccio's edition of the *Vita Nova* is the most radical and influential.[32] Michele Barbi demonstrates that roughly half of the extant manuscripts of the *Vita Nova* derive from Boccaccio's two autographs (Toledano and Chigiano). Moreover, the transmission record of the *Vita Nova* shows that before Barbi's edition most readers had Boccaccio's particular *editio,* with its distinct differences from the earlier form. Barbi judges Boccaccio's version of the *Vita Nova* as a generally reliable source for his own critical edition.[33] Guglielmo Gorni's recent critical edition of the *Vita Nova* also acknowledges Boccaccio's intervention, but takes issue with Barbi's editorial decisions.[34] Gorni's does not discuss Boccaccio's crucial role in the transmission of the text.[35]

Recent philological scholarship on the *Vita Nova* has renewed consideration of the rhetorical importance of its unique tripartite structure

(prose, poetry, gloss). H. Wayne Storey has shown how Dante's *Vita Nova* programs its structure as *libello* through the inclusion of the *divisioni* that preempt non-authorial intervention: in the *Vita Nova* Dante unifies the Bonaventuran roles of scribe, compiler, commentator, and author.[36] Dante's text represents an innovative strategy for achieving authorial control over textual reproduction in a scribal culture. Storey also claims, however, that Boccaccio lags behind these Trecento innovations in his copying of vernacular poetic texts by following a "retrogressive form."[37] In the specific case of the *editio* of the *Vita Nova*, Boccaccio's "retrogressive" scribal practices have ideological implications. The anxiety of authorial control expressed structurally both by Dante in the *Vita Nova* and by Petrarch in the *Canzoniere* represents an attempt to escape the vagaries inherent in the manuscript culture of the Trecento.[38]

Whereas Dante and Petrarch imposed authorial control, Boccaccio sought to restore generic stability through a return to textual order: his new *editio* of the *Vita Nova* respects Bonaventure's discrimination of author, scribe, and commentator. Boccaccio's structural changes to Dante's text also served to elevate vernacular poetry to the status of Latin classical poetry. The displacement of the *divisioni* to the margins testifies to Boccaccio's active role as an editor; but the editorial note that accompanied his *editio* of the *Vita Nova* reveals much more. In both the Toledano and Chigiano manuscripts the following note appears at the bottom of the first page of the *Vita Nova*.

Maraviglierannosi molti, per quello ch'io advisi, perchè io le divisioni de'sonetti non ho nel testo poste, come l'autore del presente libretto le puose; ma a ciò respondo due essere state le cagioni. La prima, per ciò che le divisioni de'sonetti manifestamente sono dichiarazione di quegli: per che più tosto chiosa appaiono dovere essere che testo; e però chiosa l'ho poste, non testo, non stando l'uno con l'altre ben mescolato. Se qui forse dicesse alcuno—e le teme de' sonetti e canzoni scritte da lui similmente si potrebbero dire chiosa, con ciò sia cosa che esse sieno non minore dichiarazione di quegli che le divisioni—dico che, quantunque sieno dichiarazioni, non sono dichiarazioni per dichiarare, ma dimostrazioni delle cagioni che a fare lo 'ndussero i sonetti e le canzoni. E appare ancora queste dimostrazioni essere dello intento principale; per che meritamente testo sono, e non chiose. La seconda ragione è che, secondo che io già più volte udito ragionare a persone degne di fede, avendo Dante nella sua giovanezza composto questo libello, e poi essendo col tempo nella scienza e nelle operazioni cresciuto, si vergognava avere fatto questo, parendogli opera troppo puerile; e tra l'altre cose di che si dolea d'averlo fatto, si ramaricava d'avere inchiuse le divisioni nel testo,

forse per quella medesima ragione che muove me; là onde io non potendolo negli altri emendare, in questo che scritto ho, n'ho voluto sodisfare l'appetito de l'autore.

[A great many will wonder, by what I am claiming, why I have not placed the divisions (*divisioni*) of the sonnets in the text as the author of the present little book placed them; but I reply that there were two reasons for this. First, since the divisions of the sonnets are obviously explanations (*dichiarazione*) of those sonnets, it is apparent that they must be gloss (*chiosa*) rather than text; and thus I set them down as gloss, not text, the one and the other not mixing well together. And were someone perhaps to argue here that both the expositions (*teme*) of the sonnets and canzoni written by him could likewise be called glosses in that they are no less explanations of the poems than the divisions are—I maintain that although they are explanations, they are not explanations having the purpose of explaining but demonstrations of the reasons that induced him to write the sonnets and canzoni. And it is also apparent that these demonstrations are part of his main purpose; thus deservedly they are text and not gloss. The second reason is that, as I have many times heard said by persons worthy of trust, Dante, having composed this little book in his youth, and having then over time grown in knowledge and in expertise, felt ashamed of having written it, since it seemed very immature to him. And among the other things he was sorry for having done, he regretted having included the divisions in the text, perhaps for that same reason that moves me; and so, being unable to emend any of the others, in the one I have written I have sought to satisfy the author's wishes.][39]

This dense paragraph, typical of Boccaccio's rhetorical prose style, requires careful unpacking. He begins and ends the statement by insisting on his role in altering the text. In the first sentence he admits, "io le divisioni de' sonetti non ho nel testo poste, come l'autore del presente libretto le puose" and concludes by defining the change as an act of emending or editing ("emendare"). Boccaccio unequivocally asserts his right to edit Dante's text, giving two reasons for marginalizing the *divisioni*. First, he asserts that they are *dichiarazioni* and not properly *testo* and, for reasons left unstated, that they should be considered *chiose* and properly placed outside of the text. His second reason is more transparent: Dante, rethinking his juvenile work, wanted it that way. These changes to Dante's *Vita Nova* hint at how even small modifications of structure reveal larger ideological strategies.

Although this note is often cited by *dantisti*, I believe that it has yet to receive due attention as a statement of Boccaccio's editorial policy. The first scholars to take it up were exclusively concerned with Boccaccio's

role as witness to Dante's transmission. Giuseppe Vandelli recognized Boccaccio's manuscript production as nothing other than an attempt to promulgate a corrected version of Dante's text to a public having access only to corrupted copies. Vandelli's view still resonates today: Boccaccio was a devotee whose "fond familiarity" moved him to carefully correct Dante's work for his contemporary readership.[40] The many subsequent editions of his version demonstrate that his efforts proved successful. Vandelli did not, however, discuss the radical implications of Boccaccio's editorial policy. Boccaccio unequivocally asserts that his role is much more than that of a scribe; he is, rather, a corrector of fundamental mistakes that he saw in Dante's *Vita Nova*.

Contemporary readings of this note have followed the same trajectory. Although not driven by specifically philological concerns, critics have read this note as proof of Boccaccio's misinterpretation, or at least mistrust, of Dante's text rather than as an intentional act motivated by an agenda. If we accept Thomas Stillinger's view of the *divisioni* and "division" itself as the interpretive key to the entire *Vita Nova*, then Boccaccio's manipulation of this particular aspect of the work betrays a fundamental misunderstanding of the complex textual structures that Dante created.[41] Roush cites the note but offers only a cursory analysis of Boccaccio's motivation, focusing rather on the history of the dismissal of the *divisioni* as an element of the *Vita Nova*.[42] Corrado Bologna characterizes Boccaccio's intervention as "gotico" for its rigid formality and "scolastico" for its intellectual conservatism.[43] Storey's consideration of not only the note but also Boccaccio's multiple copies of the *Vita Nova* documents how Boccaccio's intervention in the transmission of the work results in his "virtually destroying the *Vita Nova*'s unique and often intricate narratives which interweave episodes with notes."[44] Stillinger, Roush, Bologna, and Storey are concerned with Dante's version of the *Vita Nova*, and thus the editorial statement once again escapes consideration as a statement of ecdoctic praxis.

In her appraisal of this note, Susan Noakes harshly judges Boccaccio's intervention as a misunderstanding of Dante's work. She sees the layered text of the *Vita Nova* as an expression of Dante's attempt to portray the temporality of reading, and she regards Boccaccio as a schizophrenic figure whose own glosses in the *Teseida* indicate both a distrust of the reader's ability to grasp the text and an protective impulse concerning his own literary production.[45] Having described him as a mercurial figure, Noakes

looks skeptically at the editorial decision to marginalize the *divisioni.* In seeing Boccaccio's poetic theory as fundamentally concerned with theology, she concludes that the displacement of the gloss and the subsequent destruction of the structurally engineered figuration of temporality in the *Vita Nova* expose his lack of interest in the reader.

As the unique expression of his editorial policy concerning Dante, Boccaccio's note warrants closer inspection. What stands out immediately in the statement is the active role that he proposes. As we have seen in Bonaventure, the role of the scribe in the production of medieval manuscripts presumes that the text created by the author will be reproduced as faithfully as possible, and Bonaventure does not allow for the possibility of previous scribal errors. In announcing his intention to amend Dante's text, Boccaccio devises a new role in the history of textual transmission; as an editor invested with *auctoritas* himself, he puts his own intellectual authority behind the task of rewriting the final draft.[46] Behind these questionable philological practices lies the key to deciphering his ideological agenda in refashioning Dante.

In the first and last lines of the editorial statement Boccaccio becomes a second author of the *Vita Nova*; he also establishes a familiar relationship with Dante. Rather than mute his agency, he asserts his divergence from the author's original text: "io le divisioni de'sonetti non ho nel testo poste, *come l'autore del presente libretto le puose*" (italics added). In the last line, after having explained his own reasons for making the change, he once again invokes Dante: "in questo che scritto ho, n'ho voluto sodisfare *l'appetito de l'autore*" (italics added). He asserts his presence as editor of the text as he claims to act *in loco auctoris.* The authorial process begins with Dante's inclusion of the *divisioni* and concludes with Boccaccio's deployment of editorial power by marginalizing them. This act stages a primary relationship between himself and Dante. This editor's note asserts an authoritative control over the text while maintaining the illusion of deference to the author.

Boccaccio changed the *Vita Nova* to preserve the relationship between text and gloss that he had observed in his own writing and in the other poetic texts in the Chigiano. The note delineates the purpose of the three components of the *Vita Nova.* He judges the canzoni to be the principal component of the work. He considers the *divisioni* to be gloss, and he argues that gloss should not be mixed with text. The third component enters the debate with the introduction of a possible objection. A hypothetical critic

opines that if the *divisioni* should be removed from the text, so too should be the *teme* that frame the poetic expressions. Boccaccio rejects this claim by noting that the *teme* are not glosses since they do not explain the text; rather, they are *dimostrazioni* that situate the poetry in Dante's autobiographical narrative and so are integral to the work. The first argument concludes that the *divisioni* are incidental to the *Vita Nova*, whereas the *teme* are crucial to the *intento principale* of the text. Boccaccio, always the storyteller, does not object to the narrative prose elements of the *Vita Nova*.

As we have seen, Noakes has argued that Boccaccio, in removing the *divisioni*, completely ignores the reader.[47] I believe that the opposite is true. Opening with a three-line decorative initial illustrated boldly in blue and red, the note flags the reader's attention with the words "Maraviglierannosi molti," which invoke the participation of the reader (Chigi L V 176, fol. 13r). The position and format of the note reestablish the customary space between text and gloss. The revised text defines the distinction between text and gloss while establishing the margin of the manuscript page as the locus for extrinsic interpretive discourse. In marginalizing the *divisioni*, Boccaccio ruptured the hermetic seal of self-commentary in which Dante enclosed his text.

In the *Genealogia deorum gentilium*, Boccaccio contends that poetry is a type of divine creation brought into words through the work of a *poeta vates* capable of revealing higher truths through allegory. In answering those who maintain that poetry is too obscure to merit any serious attention, he reasons that in its very obscurity lies the innate value of the poet's office.

Verum non ob id, ut isti volunt, iure damnanda, cum inter alia poete officia sit non eviscerare fictionibus palliata, quin imo, si in propatulo posita sint memoratu et veneratione digna, ne vilescant familiaritate nimia, quanta possunt industria tegere et ab oculis torpentium auferre. . . . Nec sit quis existimet a poetis veritates fictionibus invidia conditas, aut ut velint omnino absconditorum sensum negare lectoribus, aut ut artificiosiores appareant, sed ut, que apposita viluissent, labore ingeniorum quesita et diversimode intellecta comperta tandem faciant cariora.[48]

[Yet not by this token is it fair to condemn them (for obscurity), as they would have it; because among his other duties the poet must not rip his poetic fictions open and lay them bare. Rather, where truly solemn and memorable matters are too much exposed, it is his task to protect them as well as possible and to cover them from the eyes of the lazy, that they cheapen not by too common familiarity.

Surely no one can believe that poets invidiously veil the truth with fiction, either to deprive the reader of the hidden sense, or to appear the more clever; but rather to make truths which would otherwise cheapen by exposure, the object of strong intellectual effort and various interpretation, so that in ultimate discovery they shall be more precious.]

This passage offers a lucid rationale for the decision to alter Dante's *Vita Nova.*[49] Boccaccio remains faithful both to the poet and the reader by privileging their interaction through the text. It is exactly this relationship that Boccaccio restores to the *Vita Nova.* By including the gloss in the form of the *divisioni* in the text itself, Dante restricts the reader to one authorized interpretation of the text, namely, his own.

Boccaccio states here that it is not the purpose of the author to "rip open (eviscerate) or lay bare" his text. The *divisioni* are the literal ripping apart of the poetry of the *Vita Nova* by the poet himself. Dante remains the author of the *divisioni*, something Boccaccio neither denies nor condemns, but he shows his desire to free the text from the controlling presence of an authorial interpretive dominance. Thus he fashions a new *editio* of the *Vita Nova* that falls in line with his poetic theory. Open to interpretation, the text now permits the reader to enter a hermeneutical dialogue with the author rather than passively follow the authoritative interpretation. This new version also provides for "diversimode intellecta" through the retention of the *teme* that are no less in need of interpretation than the poetry.

The second argument posits a special relationship with Dante. Buttressed by the opinions of other "persone degne di fede," Boccaccio states that his emendation arises from the same desire that motivated Dante to doubt the *Vita Nova.* As Dante himself had articulated in the *Convivio,* sources "degne di fede e d'obedienza" confer direct authority.[50] In borrowing Dante's formulation from the *Convivio*, Boccaccio invokes a familiar relationship between himself and Dante as if they both derive authority from a common source. Boccaccio, as an author, theoretician of poetry, and Florentine, understands how Dante the Florentine author came to regret, but not recant, his earlier production. Their shared identification in the Chigiano manuscript further reinforces Boccaccio's claim to Dante's authority.

By invoking in his editor's note "persone degne di fede" as his source for his privileged information about Dante's regret, he links himself to

Dante in a historical continuum. Without a doubt Boccaccio knew people who had met or had exchanged letters and poems with Dante; he had firsthand information about Dante through his contact in Naples with the Tuscan poet Cino da Pistoia.[51] Boccaccio leaves these men "worthy of respect" anonymous in order to not diminish his role in treating Dante. Based on his own personal and intellectual link to Dante, Boccaccio acts in the place of Dante. The supposed intellectual affinity between author and editor permits an invasive editorial project such as his. These changes may not be universal ("non potendolo negli altri emendare"), but he establishes his own *editio* as the most faithful to the will of the author.

The underpinnings for the argument of intellectual affinity derive from the defense of poetry in the *Genealogia*. In the entirety of the *Genealogia* Boccaccio mentions only two contemporary poets among many classical figures. He reserves his highest praise for Dante, whom he compares with Vergil for complexity of thought. In linking these two figures, Boccaccio seconds Dante's own efforts to establish the vernacular idiom as equal to, if not greater, than Latin.

> Quis tam sui inscius, qui, advertens nostrum Dantem sacre theologie implicitos persepe nexus mira demonstratione solventem, non sentiat eum non solum phylosophum, sed theologum insignem fuisse?[52]

> [Again, let any man consider our own poet Dante as he often unties with amazingly skilful demonstration the hard knots of holy theology; will such a one be so insensible as not to perceive that Dante was a great theologian as well as philosopher?]

The identification of Dante as a *poeta theologus* must be seen within the context of a larger project of elevating the vernacular genre to a level equal to the Latin poets. In this manner he not only establishes that Dante deserves mention in the context of poetic masters such as Vergil and Homer, but his definition of Dante as a philosopher and theologian ennobles vernacular poetry. Moreover, the designation "nostrum Dantem" identifies Dante with the temporal present of his codification of a Florentine group of poets: "Our Dante" is the Florentine Dante, author of the vernacular *Commedia* who belongs in the same group as Cavalcanti, Petrarch, and Boccaccio himself.

The passage in the *Genealogia* and the editorial note on the *Vita Nova* both serve the central purpose of linking Dante to the poetic past while

identifying him with an emerging poetic present. Dante becomes a figure that represents continuity in intellectual greatness from the historical past to the present. The second argument in this editorial note implies Boccaccio's own importance as an intellectual figure qualified to foster the rebirth of a poetic tradition equal to Latin but in the new vernacular. The repeated grouping of the *Vita Nova*, the *Commedia*, and fifteen *canzoni distese* in his manuscript editions of the collected works of Dante demonstrates Boccaccio's attempt to codify Dante. His continued advocacy of the vernacular marks the fundamental argument behind the unique brand of humanism that Boccaccio inaugurates in his Latin writings and as *dantista*.[53]

Regardless of whether Boccaccio fully understood what Dante had intended by placing the *divisioni* within the structure of the *Vita Nova*, his editorial decision to alter Dante's text came with a clear statement of intention. Boccaccio's *editio* adapted the *Vita Nova* into a contemporary form that would better reflect traditional modes (both Latin and vernacular) of reading and interpreting poetry. He articulated a new editorial policy that privileged the editor over the author. While he did not entirely suppress the presence of Dante's self-commentary, he did make the text more available to readers expecting to use the gloss as an instrument in their own interpretive operation. He also molded Dante's poetry so that it could rival the works of Latin authors whose dominating presence in Italian humanism threatened to stunt the growth of a nascent vernacular literature. Boccaccio found in Dante a model for a new kind of humanism that prioritizes classical models while at the same time championing the use of the vernacular. Boccaccio's editorial work as a *dantista* not only marks the beginning of the scholarly study of Dante's texts, it also inaugurates the equally long tradition of employing Dante as a figure in a larger intellectual battle.[54]

The University of Oklahoma
Norman, Oklahoma

NOTES

1. Recently Teodolinda Barolini has discussed the history of editing Dante's text and the fundamental influence that Boccaccio has had on this historical process. See "Editing Dante's *Rime* and Italian Cultural History: Dante, Boccaccio, Petrarch . . . Barbi, Contini, Foster-Boyde, De Robertis,"

in Teodolinda Barolini, *Dante and the Origins of Italian Literary Culture* (New York: Fordham University Press, 2006), 245–78.

2. For a discussion of "prehumanism," see Natalino Sapegno, *Il Trecento* (Milan: Vallardi, 1955), 151–52. For Boccaccio's role as a prehumanist, see Vittore Branca, "Motivi preumanistici," in *Boccaccio medievale*, 2nd ed. (Florence: Sansoni, 1970), 277–98. See also, Ronald Witt, *"In the Footsteps of the Ancients": The Origins of Humanism from Lovato to Bruni* (Leiden: Brill, 2000), 18–21.

3. On Boccaccio's copies of Apuleius, see Concetto Marchesi, "Giovanni Boccaccio e i codici di Apuleio," *Rassegna bibliografici della letteratura italiana* 20 (1912): 232–34. On Boccaccio's imitation of Apuleius in his letters and in the *Decameron*, see Igor Candido, "Apuleio alla fine del *Decameron*: La novella di Griselda come riscrittura della 'lepida fabula' di Amore e Psiche," *Filologia e critica* 32, no. 1 (2007): 3–17.

4. On Boccaccio's work as a scribe of classical authors see Remigio Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci nei secoli XIV e XV*, 2 vols. (Florence: Sansoni, 1967).

5. H. Wayne Storey provides the most coherent statement on the editorial practices surrounding the culture of the Italian poets of the Duecento and Trecento in his discussion of a contemporary manuscript that contains the *Vita Nova* without Boccaccio's changes: *Transcription and Visual Poetics*, "The Editorial Redefinition of Margins: The *Memoriali bolognesi* and the Literary Culture of *Chigiano* L. VIII. 305," 111–70.

6. On the development of scribal culture in regards to Latin *auctores*, see Ronald Witt, *"In the Footsteps of the Ancients."* On the specific participation of Boccaccio and Petrarch in the culture of the Latin classics, see Giovanni Billanovich, *I primi umanisti e le tradizioni dei classici italiani* (Fribourg: Edizioni Universitarie, 1953).

7. Armando Petrucci, *Writers and Readers in Medieval Italy*, trans. Charles A. Radding (New Haven: Yale University Press, 1995), 189–92, discusses the different typologies of book production existing concurrently in Trecento Italy and Boccaccio's particular position as "master of many typologies" of book production. Petrucci also notes that Boccaccio sought to raise the dignity of vernacular book production by conflating the different graphic registers of his many manuscripts.

8. Much has been written concerning Boccaccio's two *zibaldoni*. See *Gli zibaldoni di Giovanni Boccaccio: Memoria, scrittura, riscrittura: Atti del Seminario internazionale di Firenze-Certaldo 26–28 Aprile 1996*, ed. Michelangelo Picone and Claude Cazalé Bérard (Florence: Franco Cesati, 1998).

9. Giuseppe Vandelli, "Un autografo della *Teseide*," *Studi di filologia italiana* 2 (1929): 50–76. See also Thomas Stillinger, *The Song of Troilus* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992), 3–11.

10. "(Q)uadruplex est modus facendi librum. Aliquis enim scribit aliena, nihil addendo vel mutando; et iste mere dicitur scriptor. Aliquis scribit aliena, addendo, sed non de suo; et iste compilator dicitur. Aliquis scribit et aliena et sua, sed aliena tamquam principalia, et sua tamquam annexa ad evidentiam; et iste dicitur commentator, non auctor. Aliquis scribit et sua et aliena, sed sua tamquam principalia, aliena tamquam annexa ad confirmationem; et talis debet dici auctor." [The way of making a book is fourfold. For someone writes the words of others, adding or changing nothing, and he is simply called the scribe. Someone else writes the words of others, adding, but not of his own, and he is called the compiler. Someone else writes both the words of others and his own, but with those of others as the principal part and his own annexed for the purpose of clarifying them, and he is called the commentator, not the author. Someone else writes both his own words and those of others, but with his own as the principal part and those of others annexed for the purpose of confirmation, and such must be called the author.] See *Commentaria in Quatuor Libros Sententiarum*, in *Doctoris Seraphicis St. Bonaventurae Opera Theologica Selecta*, ed. Leonardo M. Bello, vol. 1 (Florence: Typographia Collegii S. Bonaventurae, 1934), 12. Translation from Stillinger, *The Song of Trolius*, 1. Alastair Minnis emphasizes how little separation actually exists in Bonaventure's schema between an author and the lesser roles of scribe, compiler, and commentator—all rely, in various degrees, on the statements of other writers. See *Medieval Theory of Authorship* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988), 94–95. Stillinger (*The Song of Troilus*, 1–2) focuses on the words *aliena* and *aliquis* in Bonaventure's account to draw out a medieval concept of authorship. In all four of Bonaventure's

categories a writer (*aliquis*) uses another's (*aliena*) material to create his own text. Bonaventure recognizes God alone as an *auctor* who can create *ex nihilo*.

11. On scribal error, see Birger Bergh, *Paleography and Textual Criticism*, 2 vols. (Lund: Gleerup, 1979–80); and L. Havel, *Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins* (Paris: Libraire Hachette, 1911).

12. See Christopher De Hamel, *Glossed Books of the Bible and the Origins of the Paris Book Trade* (Woodbridge, Suffolk: D. S. Brewer, 1984), 4–9.

13. Boccaccio, with Dante and Petrarch, is a leading figure in a larger development of the concept of authorship in the Italian Trecento. Minnis admits the special case of Boccaccio and Petrarch, and I have added Dante to this list. See Minnis, *Medieval Theory of Authorship*, 2. On the development of the idea of authorship in Trecento Italy, especially concerning vernacular lyric, see O. Holmes, *Assembling the Lyric Self: Authorship from Troubadour Song to Italian Poetry Book* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000). More recently, Albert Russell Ascoli has made an important contribution to this subject, *Dante and the Making of a Modern Author* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008).

14. Minnis, *Medieval Theory of Authorship*, 9.

15. Boccaccio's work on Dante also distinguishes him from another category of writer of the Italian Trecento: the notary. As Justin Steinberg has demonstrated in a recent study, Bolognese notaries were some of the first "editors" of Dante's texts. Steinberg's work on the early transmission of Dante's poetic texts highlights the quickly changing cultural environment of the Italian Trecento. See Steinberg, *Accounting for Dante: Urban Readers in Medieval Italy* (South Bend, Ind.: Notre Dame Press, 2005). See especially his first chapter "Dante's First Editors," 17–60.

16. Dante Alighieri, *Convivio*, in *Opere minori*, ed. Cesare Vasoli and Domenico De Robertis, vol.1, tomo 2 (Milan: Ricciardi, 1988), 1.1.16–17: "E se nel la presente opera . . . più virilmente si trattasse che nel la Vita Nuova, non intendo però a quella . . . derogare, . . . veggendo sì come ragionevolemente quella fervida e passionata, questa temperata e virile essere conviene. Ché altro si conviene e dire e operare ad una etade che ad altra: per che certi costumi sono idonei e laudabili ad una etade che sono biasimevoli ad altra. . . ." Most recently, Ascoli has discussed Dante's palinodic nature specifically in terms of his tempered recantation of the *Vita Nova* in the *Convivio* in *Dante and the Making of a Modern Author*, 282–3.

17. Domenico De Robertis, *Il Codice Chigiano L. V. 176: Autografo di Giovanni Boccaccio* (Rome: Archivi Edizioni, 1974), 18–34, has convincingly demonstrated that these two manuscripts were originally one unified codex. For a description of this manuscript, see Marisa Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della "Commedia"* (Rome: Viella, 2004), 113 n. 36.

18. Scholars typically list Dantean echoes in Boccaccio. See Attilio Bettinzoli, "Per una definizione delle presenze dantesche nel *Decameron* " part 1, "I registri ideologici, lirici, drammatici," and part 2, "Ironizzazione e espressivismo antifrastico-deformatorio," *Studi sul Boccaccio* 13 (1981–82): 267–326, and 14 (1983–84), 209–40; Carlo Delcorno, "Note sui dantismi nell' *Elegia di madonna Fiammetta*," in *Studi sul Boccaccio* 9 (1979): 251–94; and Robert Hollander, *Boccaccio's Last Fiction: "Il Corbaccio"* (Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1988).

19. Corrado Bologna argues for a similar definition of the Chigiano manuscript. While not suggesting that Bologna is incorrect to emphasize the Chigiano as an "idea rivoluzionaria d'un libro lirico e teologico-filosofico 'totale,'" I choose to limit the identification of the Chigiano to a linguistic and geographic category. Despite any intellectual motive, this is a Tuscan and Latin manuscript that does not include other vernacular poetic texts. For Bologna on Boccaccio's *editio* of the *Vita Nova* and the Chigiano, see *Tradizione e fortuna dei classici italiani* (Turin: Einaudi, 1994), 1:166–81, quotation from 179.

20. Pio Rajna identifies the *divisioni* with scholastic commentaries in "Per le divisioni della *Vita Nuova*," *Biblioteca delle scuole italiane*, 2 (1890): 161–64; Charles S. Singleton focuses on Bonaventure in *An Essay on the Vita Nuova* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977), 134; De Robertis looks at the influence of Brunetto Latini in *Il libro della Vita Nuova*, 2nd ed. (Florence: Sansoni, 1970), 212–13; Antonio D'Andrea considers a commentary on Boethius' *De Consolatione* in "La Struttura della *Vita Nuova*," in *Il nome della storia: Studi e ricerche di storia e letteratura* (Naples: Liguori, 1982),

25–58; and Stillinger argues (*The Song of Troilus*, 61–72) that Dante models his *divisioni* on the glossed Psalter.

21. Stillinger characterizes Dante's strategy as creating a "circular totality" (*The Song of Troilus*, 46). See also Robert Harrison, *The Body of Beatrice* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988); María Rosa Menocal, *Writing in Dante's Cult of Truth: From Borges to Boccaccio* (Durham: Duke University Press, 1991); and Charles S. Singleton, *An Essay on the Vita Nuova* (Cambridge: Harvard University Press, 1949). Steven Botterill views the *divisioni* within an exegetical tradition familiar to Dante's readership in "Però che la divisione non si fa se non per aprire la sentenzia de la cosa divisa" (*VN*, XIV, 13): The Vita Nuova as Commentary,"in *La Gloriosa Donna de la Mente: A Commentary on the "Vita Nuova,"* ed. Vincent Moleta (Florence: Leo. S. Olschki; Perth: University of Western Australia, 1994), 61–76. For the view that the *divisioni* offer "plurisignificant interpretive hints," see Sherry Roush, *Hermes' Lyre: Italian Poetic Self-Commentary from Dante to Tommaso Campanella* (Toronto: University of Toronto Press, 2002), 25–51.

22. Petrarch extends his gratitude for the gift in a short letter to Boccaccio (*Familiares*, XVIII, 3).

23. On this autograph manuscript of Boccaccio's *Teseida*, see Giuseppe Vandelli, "Un autografo della '*Teseide*,'" in *Studi di filologia italiana* (Florence: Sansoni, 1929), 2, 5–76. Vandelli includes seven photographs of the manuscript that attest to its similarity with other Boccaccio autographs.

24. For an account of the general nature of the different types of glosses in this manuscript see Robert Hollander, "The Validity of Boccaccio' Self-Exegesis in His '*Teseida*,'" in *Medievalia et Humanistica*, n.s., 8 (1977): 163–83. Hollander provides the following numbers: 1,250 total glosses, of which over 1,000 are "modes and exercises in philology"; 225 are "interventions which reveal Boccaccio's knowledge of the classical world" (164).

25. Roush, *Hermes' Lyre*, 54–68.

26. Boccaccio remarks about his copy of the *Thebaid*, "Nam cum pridem casu fortuito pervenisset ad manus meas liber pulcerrimus, fraternas acies et tebanorum conflictum suis metribus demonstrantem emi pro pretio competenti; sed cum sine magistro vel glosis intellectum debitum non attingam, recordatus tui Tebaydos, proposui eum tibi amicabiliter querere per presentes." [Indeed, having recently come into my hands by fortune a most wonderful book that describes in verses the armies of the two brothers and the battle of Thebes, I was able to purchase it for a good price; but without the aid of a teacher or a commentary I cannot understand it well, and having remembered your *Thebaid*, I decided to ask you for it in the name of friendship in this letter.] Boccaccio, *Epistole*, ed. Ginetta Auzzas, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 5, tome 1 (Milan: Mondadori, 1964–92), Epistola IV, par. 29 (my translation). This same letter and passage is referenced by Ralph Hanna et al., "Latin Commentary Tradition and Vernacular Literature," in *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 2, *The Middle Ages*, ed. Alastair Minnis and Ian Johnson (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 363–421, esp. 416.

27. On Boccaccio's copy of the poem and Dino's commentary, see Antonio Enzo Quaglio, "Prima fortuna della glossa garbiana a 'Donna me prega' del Cavalcanti," in *Giornale storico della letteratura italiana* 141 (1964): 336–68; and Pier Giorgio Ricci, *Studi sulla vita e le opere del Boccaccio* (Milan-Naples: Ricciardi, 1985), 295 [and plate XIII].

28. Jonathan Usher, "Boccaccio, Cavalcanti's Canzone 'Donna me prega' and Dino's Glosses," in *Heliotropia—an Online Journal of Research to Boccaccio Scholars*, 2, no. 1 (2004), Article 1, available at http://scholarworks.umass.edu/heliotropia/vol2/iss1/1.

29. De Robertis, *Il Codice Chigiano L V 176*, fols. 28v–29r. The reader will remember that the current Chigiano manuscript does not represent the initial version of the manuscript as completed by Boccaccio. The original manuscript was divided, perhaps by Boccaccio himself, into two parts. The contents of both the modern manuscripts are entirely in Boccaccio's hand.

30. The opening of the poem distinguishes Dante for his ability in the vernacular. "Ytalie iam certus honos, cui tempora lauro / romulei cinsere duces, hoc suscipe gratum / Dantis opus doctis, uulgo mirabile, nullis / ante, reor, simili compactum carmine seclis; / nec tibi sit durum uersus uidisse poete / exulis et patrio tantum sermone sonoros, / frondibus ac nullis redimiti . . ." [O indisputable honor of Italy, whose brow the leaders of Rome adorn with laurel, receive this work of Dante, charming to the learned, wondrous to the multitude, composed, I opine, of a song like no others in

any previous age; may it not be hard for you to look upon verses (so rich in our native tongue!) of a poet who was an exile, not wreathed with any garlands at all]. Translation by Sam Huskey.

31. Giuliano Tanturli, "Guido Cavalcanti contro Dante," in *Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, ed. Franco Gavazzeni and Guglielmo Gorni (Milan: Ricciardi, 1993), 1–13.

32. Petrocchi, Sanguineti, and Lanza are in accord both on the influence of Boccaccio's copy of the *Commedia* and in its status as principal source of corruption of the manuscript tradition. See editions of the *Commedia* by Giorgio Petrocchi ed., *La Commedia secondo l'antica vulgata* (Milan: Mondadori, 1966), vol. 1, 9, 40–46; Antonio Lanza, *La Commedia*: *Nuovo testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini* (Anzio: De Rubeis, 1995), x, xvi (for his judgment of Petrocchi's *antica vulgata* see xix–xxiv). See also Federico Sanguineti, *Dantis Alagherii Comedia* (Florence: Edizioni del Galuzzo, 2001). As for Boccaccio's version of Dante's *canzoni distese*, in his monumental critical edition of Dante's *Rime*, Domenico De Robertis privileges Boccaccio's ordering of Dante's poems. See his edition of Dante's *Rime* (Florence: Le Lettere, 2002), 3 vols., 5 tomes. As part of his nearly 1,500 pages of "Introduzione" to the *Rime*, De Robertis establishes that "La fortuna di questa 'forma' [Boccaccio's *editio*], proprio grazie a lui e all'impresa generale di cui essa fa parte, ne costituisce la massima autorizzazione" (Introduzione 2, 1148 [italics added]). On the interpretive problems with De Robertis' privileging of Boccaccio, see Barolini's comments cited above, note 1.

33. Michele Barbi, ed., *La Vita Nuova di Dante Alighieri* (Florence: Bemporad & Figlio, 1932). For Barbi's comments on Boccaccio's edition of the *Vita Nuova*, see esp. pp. cxli–cxliii and cclxxiii–cclxxx. See also his figures A ("Albero Genealogico dei Testi") and B ("Sviluppo di k^2) to understand the importance and influence of the manuscript tradition represented by *b* and k^2.

34. Dante Alighieri, *Vita Nova*, ed. by Guglielmo Gorni (Venice: Einaudi, 1996). For Gorni's comments on Boccaccio's edition of the *Vita Nova* and Barbi's evaluation of Boccaccio, see especially pp. xxvii–xxix and 287–97.

35. For an important entry in this debate as well as a helpful summary of the various views see. Paolo Trovato, *Il Testo della "Vita nuova" e altra filologia dantesca* (Rome: Salerno Editore, 2000). See, also, Gorni's response, "Material Philology, Conjectural Philology," in *Dante for the New Millennium*, ed. Teodolinda Barolini and H. Wayne Storey (Fordham University Press, 2003), 44–55.

36. H. Wayne Storey, "Following Instructions: Remaking Dante's *Vita Nova* in the Fourteenth Century," in Teodolinda Barolini, ed., *Medieval Constructions in Gender and Identity: Essays in Honor of Joan M. Ferrante* (Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2005), 117–32. Ascoli (*Dante and the Making of a Modern Author*, 201) makes the claim that the structure of the *Vita Nova*, including the *divisioni*, allows Dante to assume all Bonaventure's "forms of discourse."

37. H. Wayne Storey, *Transcription and Visual Poetics in the Early Italian Lyric* (New York: Garland, 1993). On Boccaccio's "retrogressive form," see p. 28. See also chap. 6, "*Rerum vulgarium fragmenta*: Manuscripts and Scribal Forms," 225–340.

38. H. Wayne Storey, "Cultural Crisis and Material Innovation: The Italian Manuscript in the XIVth Century," in *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, Fasc. 3, Langues et Littératures Modernes, 83 (2005): 869–86. Although Boccaccio and Petrarch certainly share a great deal in their approach to the manuscript, I argue that they do not share exact, in Storey's term, "textual cultures." Indeed, Boccaccio favors writing Dante into a preexisting textual culture, where Petrarch fashions his own. See Storey, "A Note on the Application of Petrarchan Textual Cultures," in *Petrarch and the Textual Origins of Interpretation*, ed. Teodolinda Barolini and H. Wayne Storey (Leiden: Brill, 2007), 13–21.

39. The translation of this passage is my own, with reference to the translation of Susan Noakes, *Timely Reading: Between Exegesis and Interpretation* (Ithaca: Cornell University Press, 1988), 82–83, and H. Wayne Storey "Following Instructions," 123–24. The first to identify and discuss this passage was Michele Barbi in his critical edition of Dante's *Vita Nuova*, (1932). Barbi identifies the passage from the *Toledano* manuscript and confirms its presence in the *Chigiano*, xvi–xvii.

40. Giuseppe Vandelli, *Giovanni Boccaccio editore di Dante* (Florence: Ariani, 1923), 19–24. Vandelli speaks of Boccaccio's "non mai intermessa amorosa famigliarità con tutto ciò che Dante aveva scritto."

41. "For Boccaccio, the relationship of narrative and lyric is open to discussion; the *divisioni* are unambiguously glosses" (Stillinger, *The Song of Trolius*, 59).

42. Roush, *Hermes' Lyre*, 27–28.

43. Bologna, *Tradizione e fortuna*, 168–69.

44. H. Wayne Storey, "Following Instructions: Remaking Dante's *Vita Nova*", 123–26. See also Storey, "Cultural Crisis and Material Innovation," 872–74, where Boccaccio's first argument is discussed in terms of his scribal practice.

45. Noakes, *Timely Reading*, chap. 2, "Dante's Stories of Reading," 18–67, and her summation of the *Vita Nova* on p. 70.

46. Boccaccio's overt agency in amending Dante's text distinguishes his intervention from the phenomenon of *mouvance*. Paul Zumthor specifies that *mouvance*, from the perspective of the modern reader or editor, should be seen not as emendation but rather as a new creation through reuse of material. Moreover, *mouvance* describes the instability of transmission of anonymous texts, while in the present case both the author and the "editor" are conspicuously defined individuals. See *Toward a Medieval Poetics*, trans. Philipp Bennett (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), 40–49.

47. "The most striking thing about this passage to anyone who already knows the *Vita Nuova* 'divisions' under discussion must be Boccaccio's omission of any mention of the reader. Whereas Dante's own statements about the function of the divisions are entirely focused on the reader and the reader's efforts to understand the poems, Boccaccio overlooks the reader to focus exclusively on author and text: specifically, the author's 'appetito' (desire) and the text's definition and properties seen from the viewpoint of contemporary Aristotelian analysis" (Noakes, *Timely Reading*, 83–84).

48. Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, ed. Vittore Branca, vols. 7–8, tomes 1–2, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, 12 vols. (Milan: Mondadori, 1964–92), 14.12. Translation adapted from *Boccaccio on Poetry: Being the Preface and the Fourteenth and Fifteenth Books of Boccaccio's 'Genealogia Deorum Gentilium*, trans. Charles G. Osgood (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1956).

49. Roush, *Hermes' Lyre*, 9–10, also points to this passage as evidence of Boccaccio's dislike of self-commentary.

50. *Convivio* 4.6.5: "L'altro principio onde, 'autore' discende, sì come testimonia Uguiccione nel principio del le sue *Derivazioni*, è uno vocabulo greco che dice 'autentin,' che tanto vale in latino quanto 'degno di fede e d'obedienza.' E così 'autore,' quinci derivato, si prende per ogni persona degna d'essere creduta e obediata." On this passage, see Ascoli, *Dante and the Making of a Modern Author*, 12–16.

51. For Boccaccio and Cino, see Giuseppe De Blasiis, "Cino da Pistoia nell'Università di Napoli," *Archivio Storico della Provincia di Napoli* 11 (1886); and Vittore Branca, "L'incontro napoletano con Cino," *Studi sul Boccaccio* 5 (1968): 1–12.

52. *Genealogia* 14.10.

53. The conclusion of this article contains arguments that I lay out in my forthcoming book, *Building a Monument to Dante: Boccaccio as Dantista* (Toronto: University of Toronto Press, 2010).

54. Contemporary examples of contemporary authors using Dante in literary disputes include the following two examples. On Giovannino di Mantova and Mussato and the broader question of Dominican theologians against Dante and vernacular poetics, see Claudio Mésoniat, *Poetica Theologia: La "Lucula Noctis" di Giovanni Dominici e le dispute letterarie tra '300 e '400* (Rome: Edizioni di Storia e Letteratura, 1984), 9–27. On the Dominican condemnation of Dante's *Commedia* in Florence, see Nevio Matteini, *Il più antico oppositore politico di Dante: Guido Vernani da Rimini: Testo critico del "De reprobatione monarchiae"* (Padua: CEDAM, 1958).

Mural Morality: Manipulating Walls to Define Politics in *Commedia* Miniatures

KARL FUGELSO

On the recto of folio 159 in the Yates Thompson *Commedia*, which was produced in Siena during the early 1440s for Alfonso V of Aragon, Giovanni di Paolo vilifies Florence to an extraordinary degree.[1] While most illuminators completely ignore Cacciaguida's account of Dante's exile (*Par.* 17.37–99, 124–42), Giovanni fills the bas-de-page on this folio with an extremely detailed, highly pejorative illustration of it (fig. 1).[2] He manipulates the iconographic minutiae, composition, and other artistic aspects of the image in such a manner as to reinforce Dante's condemnation of Siena's archrival, thereby echoing

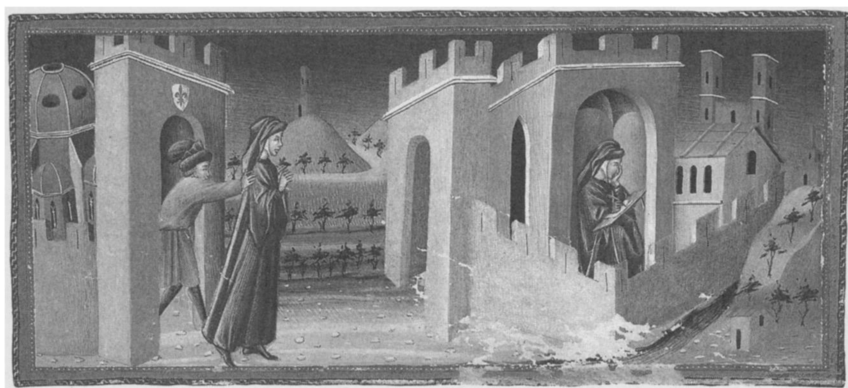


Figure 1. Giovanni di Paolo, Dante's Exile and Subsequent Refuge, early 1440s, London, British Library MS Yates Thompson 36, fol. 159r. By permission of the British Library.

many other non-Florentine illuminators in suggesting that Dante's former hometown was so corrupt that no righteous person would wish to join it.

On the left side of the 19.1 × 8.4 cm miniature, a severely hunched figure shoves Dante out a portal emblazoned with the red fleur-de-lis of Florence.[3] The poet's punisher, whose deep stride, straight arms, and bent back embody the ruthlessness that Cacciaguida associates with Dante's banishment, is not named in the *Commedia.* And though the figure's foppish hat, carefully curled hair, and bright green tights may invoke the vanity that Dante associates with Florence, his features are otherwise so hidden or so bland as to resist specific identification.[4] But the lily permits little doubt that he is, in fact, Florentine. Indeed, it actively promotes that conclusion, for its color is unmatched in brilliance and purity by any other red in the illustration. Moreover, it is set against a shield whose left side is so white as to highlight the richness of the lily's hue and whose right side is so shadowed as to underscore the uniformity of the lily's tone. And it departs from the perspective of both the shield and the gate, for, while they diminish in height from left to right, the lily opens evenly across the picture plane. That is to say, it faces directly toward the viewer and displays the civic identity of Dante's persecutor.

Of course, the viewer may not know that the lily symbolizes Florence. But even if ignorant of that association or unaware of Cacciaguida's account directly above the illustration, the viewer may still be able to identify the city from which Dante is being expelled, for the sole building behind the gate looks remarkably like the cathedral of Florence in the early 1440s (fig. 2). Though the panels on the main dome of Giovanni's edifice each have a large central oculus rather than nine small, square openings, they join those of the Duomo in having greater verticality than those of most mid-fifteenth-century domes.[5] And they culminate in a large central oculus that recalls the hole in the dome of the cathedral prior to the beginning of its lantern in March 1446. Moreover, beneath each of Giovanni's panels there is an orange-roofed exedra like those of the actual Duomo, and each facet of Giovanni's exedrae features a tall, thin window like those of the cathedral. Indeed, his windows even have the pointed arch and y-shaped tracery of those in the Duomo. Thus the viewer does not need to read the *Commedia* to be told twice over that Dante is being expelled from Florence.

In fact, the illustration suggests not only that Dante is being banished from Florence but also that the city itself is exiling him. Though Giovanni gives Dante's punishment a human agent in the person of the hunched



Figure 2. The Cathedral of Florence.

figure, and notwithstanding the latter's apparent flair for fashion (indeed, perhaps building on Dante's association of vanity with Florence), the generic appearance and obfuscation of that figure's body and facial features as well as the great degree to which his pale purple tunic blends with the olive-gray walls of his surroundings imply that he is more than just a citizen of Florence—that he is an embodiment of it. Moreover, as the cathedral behind him fills the gap between the left side of the frame and the city gate, it seems to press against the latter and to reinforce the momentum of the poet's human exiler, to suggest that the city itself does not welcome Dante.

Or us. In seeming to press against the gate, the Duomo joins Dante's human persecutor in countering the invitation of the open portal. The degree to which we can see the lateral face of the doorway's upper arch suggests that the portal opens just over forty-five degrees from us. And the angle of the archway's crenellations, cornice, and base suggest that the door may face even less than forty-five degrees from us. But any welcome

that the portal thereby offers us is contradicted by Dante's human and architectural persecutors, for the hunched figure impedes our access to the city, and the Duomo suggests that Florence has no more room for us than it does for Dante, that we too are *personae non gratae*.

Indeed, the Duomo works in conjunction with the wall at lower left and the portal to underscore that we are emphatically outside of the city. The wall is forbidding in and of itself as it stretches along an unbroken, horizontal line from the portal to the left edge of the frame, its crenellations suggesting that we are looking up at it. But its exclusionary powers are particularly enhanced by the degree to which those crenellations perspectivally depart from the gate and the cathedral. While the cathedral tilts so far forward that we seem to be looking down on its central oculus, and while the orthogonals of the gate suggest we are looking at the cathedral from the midpoint of its height, the upper right edges of the crenellations on the wall tilt down and to the right. They suggest that though the wall is less than half the height of the Duomo or the gate, it towers over us and thoroughly bars our access to the city.

Of course, we may welcome our estrangement from a place as drab and crowded as Giovanni's Florence, especially if all the inhabitants are as hostile and vain as the hunched figure in the blue hat and green stockings. But Giovanni leaves little doubt that Dante does not share this sentiment, for as the poet is shoved out of the city and onto the balls of his feet, he throws his hands back and leans against his persecutor. Moreover, as he sits with pen in hand behind a desk at right, he closes his eyes and cradles his head in his other hand. Though the ramparts around him are far more accommodating than those of Giovanni's Florence and though he finds himself in a loggia that is far brighter and breezier than the architecture at left, he seems to perceive his banishment as an extreme hardship, seemingly portraying Cacciaguida's prediction that the Pilgrim will suffer greatly from having to leave behind everything he loves most dearly, getting to know the bitter taste of others' bread, having to ascend and descend others' stairs, and being forced into the scheming, senseless company of others (*Par.* 17.55–69).

In thus condemning Florence for Dante's treatment, Giovanni obviously expands on Cacciaguida's indictment of Dante's "vicini," particularly "chi ciò pensa là dove Cristo tutto dì si merca" (*Par.* 17.50–51). But as we shall see, that extrapolation is hardly surprising in the wake of Dante's earlier attacks on Florence and in the light of Giovanni's other responses to those attacks. Indeed, this image is only one of many in

which Giovanni employs walls as pictorial shorthand for Dante's treatment of Florence, its allies, its enemies, and its antitheses. Moreover, this image participates in a much larger pattern wherein Florentine illuminators downplay Dante's attack on their hometown while artists from elsewhere underscore it. That is to say, this image joins many other fourteenth- and fifteenth-century illustrations in providing new evidence for the degree to which early audiences perceived Dante's political agenda. In so doing, it also provides new insights on one of Dante's most understudied early audiences, for in registering reactions to Dante's politics, it almost certainly represents at least in part the position of the artist.

Although *Commedia* miniatures have attracted a great deal of attention, much of it has revolved around their iconography, which was often dictated by scholarly advisors.[6] As suggested by marginal instructions in many unfinished manuscripts, including some copies of the *Commedia*, medieval and Renaissance patrons often hired commentators and other scholars to choose the subjects, symbols, and locations of the miniatures.[7] On occasion, these advisors may also have given recommendations for pictorial paradigms and for details pertaining to color, composition, and design.[8] But written records of such advice are relatively rare in medieval manuscripts as a whole and virtually nonexistent for *Commedia* miniatures.[9] Thus it would seem that the illuminators usually controlled the final form of the *Commedia* illustrations and that their design largely reflects the artists' perceptions of their subjects.

If this is true, *Commedia* artists had far more textual knowledge than is often ascribed to pure miniaturists of their time. And in fact at least three *Commedia* illuminators probably worked in other media, for Giovanni was a renowned panel painter, Buonamico Buffalmacco apparently decorated the walls of the Camposanto in Pisa, as well as the folios of Musée Condé MS 597, and the head illuminator of the *Inferno*, *Purgatorio*, and frontispieces in the Yates Thompson *Commedia* appears to have been Vecchietta, who also designed a large bronze statue of John the Baptist and some of the frescoes in the baptistery of the Siena Cathedral.[10] Yet even *Commedia* illuminators who have not been linked to other projects undermine claims that miniaturists were superficial glossers, mindless translators, mechanical copiers, or some combination of the three. Indeed, as we shall see, some of these artists are extraordinarily profound and creative in their interpretations of Dante's text.

Few, however, are as straightforward in their condemnation of Florence as is Giovanni, who not only came from a city that viewed Florence as its archrival but who also worked for a patron, Alfonso V, who had little regard for Dante's former hometown.[11] In fact, as blatant as is Giovanni's illustration of *Paradiso* 17, it is not nearly as evocative of contempt for Dante's hometown as is his second image of *Paradiso* 9 (fig. 3), which is found in the bas-de-page of folio 145r. While other illuminators portray Dante and Beatrice encountering Folco and Cunizza amid a group of souls hovering in space or standing on a bare ground line,[12] Giovanni depicts those four figures next to a highly pejorative image of Florence as described by Folco:

> "La [. . .] città, che di colui è pianta
> che pria volse le spalle al suo fattore
> e di cui è la 'nvidia tanto pianta,
> produce e spande il maladetto fiore
> c'ha disvïate le pecore e li agni,
> però che fatto ha lupo del pastore."
> (*Par.* 9.127–32)

Giovanni augments this scene of the devil distributing florins to the pope with many purely pictorial clues to suggest that Lucifer's perch is in fact Florence. For example, he adds two red fleur-de-lis to the ramparts of the city.[13] And like the left branch of his lily in Canto 17, these *fiore* escape



Figure 3. Giovanni di Paolo, The Devil Distributing Florins to the Clergy, early 1440s, London, British Library MS Yates Thompson 36, fol. 145r. By permission of the British Library.

the shadows that play on the walls behind them. Thus they stand out for not only their brightness in and of itself but also their departure from the conventions of light and shade around them. Moreover, unlike the lily in the illustration of Canto 17, these *fiore* appear against white shields that also fully escape the shadows around them that reinforce the rich red of the flowers through their echoes of its purity as well as through their contrast to its hue. Like the fleur-de-lis in Canto 17, these lilies depart from the perspective of the city gates to which they are supposedly attached. While the orthogonals of the portals and the inner face of the archways suggest that the gates recede sharply into depth, the lilies above them face directly toward the viewer. They join their counterpart from Canto 17 in spreading evenly across the picture plane and boldly confronting the viewer with the identity of the city behind them.

The viewer may of course be able to identify the city even while overlooking the lilies or being unaware of their symbolism, for this image, like the illustration of Canto 17, boasts a building that resembles the cathedral of Florence. This version of the Duomo features windows immediately beneath its dome and lacking y-shaped tracery in those and all of its other openings, but it too has orange-roofed exedrae penetrated by tall, narrow windows with pointed arches, as well as bladelike buttresses and a lanternless dome. Indeed, the panels of its dome even have the oculi and slightly vertical emphasis of their counterparts in the illustration for Canto 17. Moreover, this representation of the cathedral is accompanied by a high tower that resembles the campanile of the actual Duomo, for it too is pale, fenestrated, square in plan, and clearly subdivided into multiple stories. Thus here, as with the illustration for Canto 17, viewers who are familiar with the appearance of the Duomo, especially as it looked before its lantern was begun, have purely pictorial evidence that this city is Dante's former hometown.

In fact, even the particular building on which the Devil perches suggests the city is Florence, for that edifice greatly resembles the Palazzo Vecchio (fig. 4). The upper floor of the main structure does not have the arched corbel table of the gallery atop the actual Palazzo and indeed appears to lack the gallery itself. Moreover, Giovanni's palazzo has pointed rather than semicircular arches at the top of its windows, and the rustication of his main structure is far cruder and more prominent than that of the actual Palazzo. But in addition to the mere fact that Giovanni's building has rustication, it resembles the Palazzo in having bifurcated windows,



Figure 4. The Palazzo Vecchio, Florence.

square crenellations atop its main structure, multiple stories divided by distinct cornices, and, above all, a tower that is almost square in plan and telescopes into a lantern with a rectangular elevation. Of course, Giovanni's lantern has square rather than swallow-tailed crenellations, incorporates slits in those crenellations, and lacks both a corbel table beneath them as well as capitals for its supports. But it has arched openings like those of the lantern on the actual Palazzo, and, in conjunction with the rest of Giovanni's structure, it helps to ensure that this edifice could hardly be mistaken for any other building known to exist in mid-fifteenth-century Italy.

No less suggestive perhaps is the foreground river, which in passing between the walls of Giovanni's city echoes the Arno flowing through Florence. Yet as telltale as that foreground river may be, it does not offer nearly as much commentary on Dante's hometown as do the ramparts on either side of it, for like the city wall at left in the illustration of Canto 17, these ramparts do not welcome the viewer. Though they part for the river and are somewhat more curved than their Florentine counterpart in Canto 17, they too run roughly parallel to the bottom of the illustration. Moreover, though they are less than half the height of the city gate to their right or the Duomo behind them, they too are seen from below the top of their crenellations. That is to say, their crenellations also feature an upper right edge that slopes down, even as we are given a horizontal view of the gates and even as the dome of the cathedral tilts forward to reveal over half of its central oculus. We are thus located thoroughly outside of the city, and our access to it is substantially impeded. As in Giovanni's miniature of *Paradiso* 17, we are barred from a community whose exclusivity is presented as symptomatic of a corruption for which we should welcome our alienation.

These are just two illustrations, moreover, in a much larger pattern of mural morality that pervades Giovanni's *Paradiso* miniatures. Almost all of the cities that Dante treats as virtuous, such as those beneath the sun in the two illustrations of Canto 10 (e.g., fig. 5) or those beneath the four rulers of Sicily in the second illustration of Canto 20 (fig. 6) (misplaced on folio 166r after the first illustration for Canto 21), are depicted from above and have city walls that form a welcoming *V*, as do the ramparts of Dante's refuge in the illustration for Canto 17. Likewise, almost all of the cities that Dante condemns, such as those from which Cunizza attempts to distance herself (*Par.* 9.26–63) (fig. 7), have outer walls that run parallel

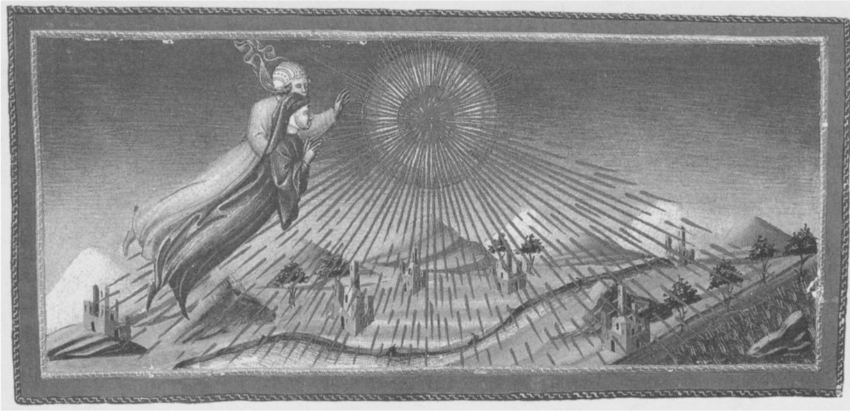


Figure 5. Giovanni di Paolo, The Heaven of the Sun, early 1440s, London, British Library MS Yates Thompson 36, fol. 146r. By permission of the British Library.



Figure 6. Giovanni di Paolo, Four Sicilian Rulers, early 1440s, London, British Library MS Yates Thompson 36, fol. 166r. By permission of the British Library.

to the bottom of the picture plane and are seen from below the top of their crenellations, as are the ramparts for Florence in the illustration of Canto 17. Thus the "good" cities present walls that are easily surmounted and that we seem to be rising over, while the "bad" present walls that substantially impede our access and seem to loom over us and underscore our alienation from the communities behind them.

Indeed, the ramparts in the illustration of Dante's exile join those in the three miniatures immediately before it to form a running commentary on the degree to which a community as a whole may be responsible for



Figure 7. Giovanni di Paolo, Dante and Beatrice Meet Cunizza, early 1440s, London, British Library MS Yates Thompson 36, fol. 144r. By permission of the British Library.

and/or represented by the virtue of its individual members. In the first of the four illustrations, fourteenth-century Florence is foreshadowed by the city in which one of Dante's heroes, Conrad III, knights Cacciaguida, for that ceremony takes place just behind a wall that extends from the left side of the frame to a city gate at right (fig. 8). But in this second of two illustrations for Canto 15, we are given a far more elevated viewpoint than we are in relationship to the ramparts of Giovanni's fourteenth-century Florence, for the full height of the wall on the far side of the city is visible, both the gray tower at left and the city gate at right are cropped



Figure 8. Giovanni di Paolo, Cacciaguida Departs Florence, early 1440s, London, British Library MS Yates Thompson 36, fol. 156r. By permission of the British Library.

by the bottom of the frame, and only six crenellations and a slight hump of masonry from the near wall of the city protrude above that side of the gilt border around this miniature. That is to say, the ramparts of the city do not even pretend to substantially obstruct our view of the setting behind them or to impede our access to it, and the emperor who blesses Cacciaguida, as the latter sets off for the Crusades, is pointedly contrasted to the community that forces Dante into exile.

This equation between the openness of a city wall, on the one hand, and the receptiveness of a city's inhabitants, on the other, is underscored by the next miniature in the manuscript, for as Cacciaguida tells Dante and Beatrice of the ease with which immigrants moved from town to town in twelfth-century Tuscany, particularly to Florence, six of those towns are seen from on high, as if we are floating above them and could easily vault their ramparts (fig. 9). Moreover, the near wall of the cities angles down in a *V*, like that of Dante's refuge in the illustration of Canto 17; the city gates are wide open; and most of those portals are linked by well-worn paths from one town to the next. Thus the accessibility connoted in the second illustration of Canto 15 by both our viewpoint and the suppression of city walls is reinforced in this illustration of Canto 16 by the very means that Giovanni uses to distinguish Dante's refuge from fourteenth-century Florence in the illustration of Canto 17. Or, I should say, in the second illustration of Canto 17, for Dante's exile is immediately preceded and prefigured by Giovanni's illustration of an earlier episode in

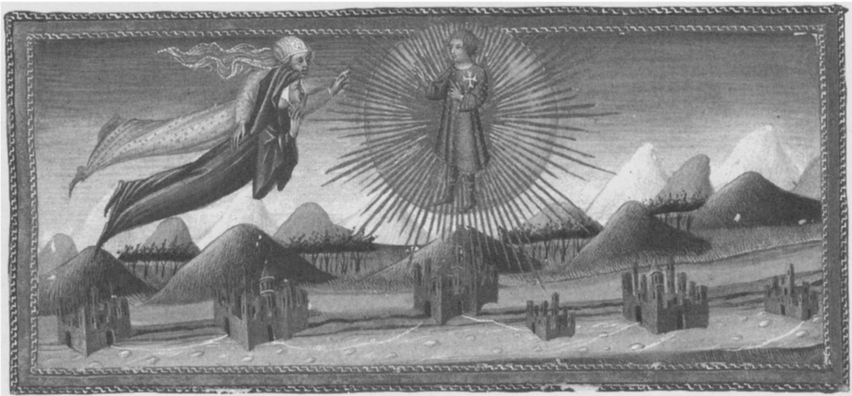


Figure 9. Giovanni di Paolo, Cacciaguida Describes 12th-Century Tuscany, early 1440s, London, British Library MS Yates Thompson 36, fol. 157r. By permission of the British Library.

the canto. On the recto of folio 158 another exiled figure is seen leaving the open gate of a city that extends several centimeters from the left edge of the frame (fig. 10). But here the figure is Hippolytus and the city is Athens. Moreover, Hippolytus is not being shoved outside the gate, nor does a foreground wall block our view of the city. Instead, we see his stepmother, Phaedra, sitting on the pavement in front of a doorway as she is being visited by Cupid. In other words, rather than being ostracized from a community that collectively, and, from Dante's point of view, unjustly, excludes all others, we are welcomed to a city that just happens to be the home of the individual who instigated the expulsion of Hippolytus, to an otherwise innocent community from which Phaedra has her stepson banished.

This distinction may be extraordinarily and perhaps even uniquely subtle, but it and the rest of Giovanni's mural morality are not without parallel in purpose, scope, and consistency among other *Commedia* illustrations, particularly non-Florentine miniatures of the *Inferno*. As Joan Ferrante has observed, Dante populates Hell with a disproportionately high number of Florentines and locates them amid landmarks for which their hometown was famous, including walls, towers, and ruins.[14] Naturally, Florentine illuminators tend to downplay this connection: they minimize the civic identity of Florentine sinners integral to Dante's narrative, omit all other Florentines from the underworld, and reduce or eliminate references in the underworld to the architecture of the city.[15] But artistic patriotism is not limited to those who would defend Florence, for artists from communities that opposed or at least competed with Dante's former hometown



Figure 10. Giovanni di Paolo, Hippolytus Flees Athens, early 1440s, London, British Library MS Yates Thompson 36, fol. 158r.

often join him in conflating Florence with Hell, as they depict even superfluous Florentine sinners, underscore the Florentine identity of the damned and surround all sinners with the architecture for which Florence was famous, particularly its walls.[16] Of course, not every non-Florentine illuminator depicts all of the ramparts that define Dante's Hell.[17] But most of them construct their underworld from far more walls than those found in Florentine miniatures of the *Inferno*, and some of them shape those walls in such a manner as to reinforce the exclusivity and hostility of this underground city, as to parallel Giovanni's condemnation of Florentine pride and arrogance.

In an *Inferno* illustrated around 1440 for the thoroughly anti-Florentine Visconti who controlled much of Lombardy at the time, a Lombard miniaturist known as the *Vitae Imperatorum* Master manipulates the walls of Dis in such a fashion as to suggest that the viewer is no more welcome to the inner city of Hell than is the Pilgrim.[18] In the Master's first illustration of Canto 10 for this manuscript, whose miniatures are now split between Paris, Bibliothèque Nationale, MS italien 2017 and Imola, Biblioteca Comunale, MS 32, Dis is largely exposed, for the rear portion of its city wall is entirely eclipsed by a crust of earth at the top of the illustration and the near portion of that wall is little more than a row of crenellations at the bottom of the image (fig. 11). Yet the continuity and insistent visibility of the crenellations and of the solid wall beneath them emphatically partition the viewer from the city. Indeed, in echoing the lower edge of the illustration, they privilege and in turn have their divisiveness reinforced by the exclusionary properties of the frame.[19] That is to say, they work in tandem with the frame to ban the viewer twice over from joining Virgil and Dante among the sarcophagi of the heretics.

Having promoted the viewer's exclusion from this community of exiles, the Master underscores the benefits of such a position by having the very next image offer to mitigate the viewer's alienation (fig. 12). The setting in this second miniature is virtually identical to that of its immediate predecessor, except that the wall sweeping down from the left intersects the bottom edge of the frame and implicitly continues beyond it. The shallowness of this curve in conjunction with our external view of the near segment of the wall suggests that the latter does not enclose the viewer's location. But the greater size of the wall and of the setting within it, relative to their counterparts in the preceding image, implies that the



Figure 11. The Vitae Imperatorum Master, The Heretics, ca. 1440, Paris, Bibliothèque Nationale MS italien 2017, fol. 114r. By permission of the Bibliothèque nationale de France.

city is closer to the viewer in this illustration than in the previous miniature. Indeed, rather than strictly forbidding participation in the narrative, the wall invites the viewer to join the Pilgrim. However, this is a particularly inopportune moment to enter Dis, for Virgil and Dante are shown encountering Farinata and Cavalcante. As former compatriots of Dante, the two arch-heretics epitomize not only every sinner's desire for alienation from God but also the Florentine efforts to insulate themselves from Dante and other supposedly righteous souls. Thus the Master invites the viewer to Dis at the very moment that the narrative suggests that the sinners, and implicitly the Florentines, have formed a community that no just person would presumably wish to join.

The overtly poor timing of that invitation may, through pointed juxtaposition, underscore not only the viewer's alienation from the city in the previous illustration but also his or her banishment from it in the next two images of the manuscript. In the illustration that follows the invitation to enter Dis (fig. 13), the wall that intersects the bottom of the frame on the



Figure 12. The Vitae Imperatorum Master, Farinata and Cavalcante, ca. 1440, Paris, Bibliothèque Nationale MS italien 2017, fol. 119v. By permission of the Bibliothèque nationale de France.

left side of the image reappears in the lower right corner, suggesting that it does not dip as far below the frame nor come as close to incorporating the viewer, as it did in the previous illustration. Moreover, the wall and its contents have shrunk to the size they were in the first illustration of Canto 10, suggesting that they are farther from the viewer than they were in the second illustration of Canto 10. The attempt to distance the viewer seems to increase in the next illustration, the second for Canto 11 in this manuscript (fig. 14). The wall now runs the full length of the bottom of the frame, suggesting that the viewer here is not only lower than in the two preceding images but also farther from Dis. Although to some degree the rampart curves upward at the sides of the illustration, it is otherwise fairly straight, and, like the wall in the first illustration of Canto 10, it operates in tandem with the frame to exclude the viewer from Dis. In fact, it may encourage the viewer's alienation to an even greater degree than does the rampart in the first illustration of Canto 10, for in this second image of Canto 11 the wall barely even invokes the power of the frame to bridge the worlds inside and outside the illustration.[20] Rising



Figure 13. The Vitae Imperatorum Master, The Heretics, ca. 1440, Paris, Bibliothèque Nationale MS italien 2017, fol. 124v. By permission of the Bibliothèque nationale de France.

substantially higher than the wall in the first image of Canto 10, it emphatically separates the viewer from Dis and draws more insistently on the power of the frame to do the same. It distinguishes us both within and across the borders of the fiction from the illuminator's infernal rendition of Florence.

Similar manipulations of viewpoint for similar effects are found in Rome, Biblioteca Angelica, MS 1102, which was illustrated by an anonymous Bolognese artist for an unknown, probably central Italian patron during the late fourteenth or early fifteenth century, that is, not long after Bologna had sided with the papacy in its 1375–78 war against Florence and amid growing territorial and economic tensions between the cities.[21] Before Virgil and the Pilgrim have entered Dis, the Angelica artist joins most other *Inferno* illuminators in giving us an external, roughly horizontal view of the nearest city wall but without revealing the rear wall at all, as if to suggest that our eyes are at or below the level of the crenellations on the near wall (fig. 15).[22] However, after their entrance the Angelica

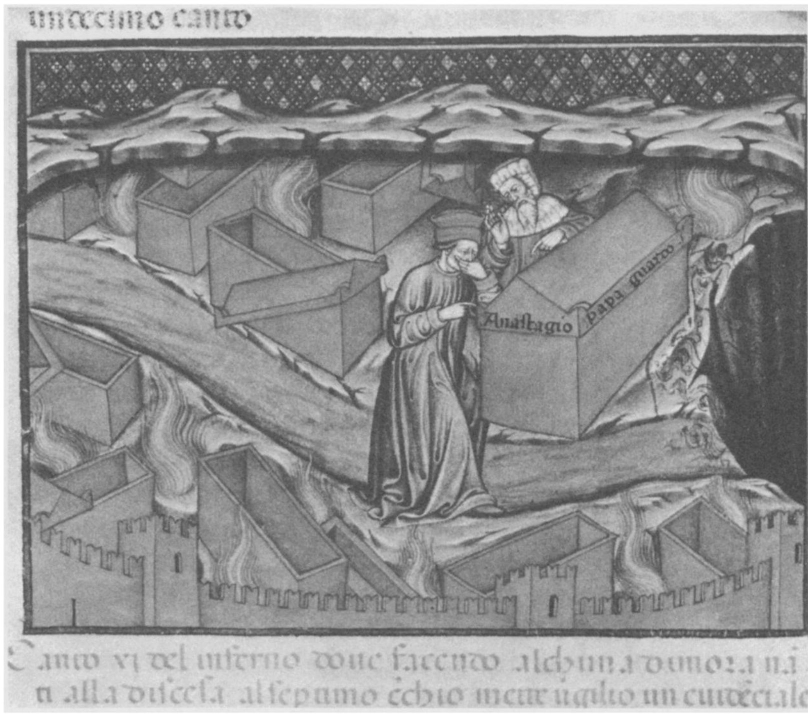


Figure 14. The Vitae Imperatorum Master, The Tomb of Pope Anastasius, ca. 1440, Imola, Biblioteca Comunale MS 32, fol. 9v.

illuminator joins the *Vitae Imperatorum* Master in dropping the near wall to the bottom of the image and exposing the inside face of the rear wall at the top of the image, as if Dis were facing us from a steep slope and/or we were rising above the near wall. Indeed, in the illustration for Canto 12 (fig. 16), the viewer has an extraordinarily full view of the city, as the two nearest segments of the wall intersect in a shallow *V* at the bottom of the image. For this one illustration, as in at least a couple of the miniatures by the *Vitae Imperatorum* Master, the viewer seems to be looking down on Dis from a great height and to be invited to cross into it with relative ease. But in the other seven Angelica illustrations of upper Dis,[23] the viewer's access to the interior is tempered by a straight wall in the foreground that partially blocks sight of the city and implicitly bars entrance into the scenes. This is particularly evident in the illustration for Canto 10 (fig. 17), an image in which the Pilgrim is seen arguing with Farinata, for the walls are viewed from a lower perspective than in the scenes to come, and the near wall eclipses the lower half of Virgil and Dante. In



Figure 15. Anonymous Bolognese, The Approach and Entry into Dis, late fourteenth or early fifteenth century, Rome, Biblioteca Angelica MS 1102, fol. 8r.

other words, the scene denies visual accessibility, underscoring the notion of exteriority to Dis.

The idea of alienation may be further highlighted by the open portal at the center of the near wall in five of the eight Angelica illustrations, including the miniature for Canto 10.[24] Like the rather frontal gates in the Yates Thompson *Paradiso*, these portals may imply that the city behind them awaits the viewer's arrival. But of course they also suggest that the viewer has not yet passed into Dis. And in fact none of the five portals appears to open directly onto the scene that is supposedly behind it. The ground outside the walls continues a little past the threshold of some, but none of the scenes unfolding within the ramparts is visible through the doorways. Moreover, the scale of the wall and the repetition of its entirety in each illustration suggest that the circumscribed scenes do not lie directly behind the rampart. Each scene would not fill the space bounded by a wall that is supposed to surround all of lower Hell, and, concomitantly, if one scene did fill an entire illustration, only a small portion of the wall would be visible in that image. This disjuncture between the wall and the



Figure 16. Anonymous Bolognese, The Centaurs and the Tyrants, late fourteenth or early fifteenth century, Rome, Biblioteca Angelica MS 1102, fol. 10r.

contents of the interior is not evident from a single illustration, as is Giovanni di Paolo's contrast in *Paradiso* 17 between the walls of Florence and those of Dante's haven. But relative to the consistency of scale and of perspective elsewhere in the Angelica illustrations, it does advertise that two different types of representation are working side by side within the cycle. The effect of this juxtaposition may be to enhance the sense of alienation on the part of the viewer—of felt distance from the scenes represented in the images—to underscore the notion of exclusivity which Dante attaches to Florence by associating it with Hell.

Equally uninviting are the walls of Hell in Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, MS italien 474, presumably illustrated by an Emilian artist

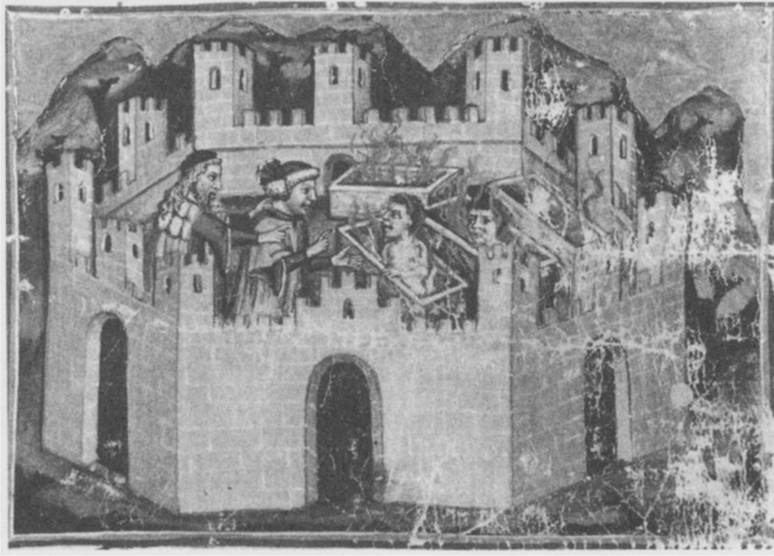


Figure 17. Anonymous Bolognese, The Heretics, late fourteenth or early fifteenth century, Rome, Biblioteca Angelica MS 1102, fol. 8v.

for a local patron in the late fourteenth or early fifteenth century.[25] Like Bologna and the rest of central Italy, Emilia had aligned itself with the papacy during this period and found itself increasingly threatened by Florentine ambitions.[26] Thus it should come as no surprise that the Emilian illuminator joins the Bolognese artist of Angelica MS 1102 in associating Florence with Hell and in underscoring its isolation and hostility toward everyone except its own citizens. However, rather than show Dis from on high or as if occupying a steep slope, the Emilian artist keeps the viewer's implied sight line at or below the top of the city walls. Indeed, even after Virgil and the Pilgrim have entered Hell, this illuminator never permits the viewer to look down on the walls. The ramparts run straight across the foreground, firmly barring the viewer's visual and, by implication, physical access to the setting supposedly behind them. In six scenes, however, this creates a problem, since either the Pilgrim is inside the walls or the action takes place there.[27] Hence, to show what is happening within the ramparts while maintaining the same vantage point as in the manuscript's other images, the illuminator reduces the size of the walls to an almost absurd height, as in the first illustration of Hell, or removes a portion of the wall, as in the interior views of Dis, or executes both effects together, as in the second illustration of Hell (fig. 18).

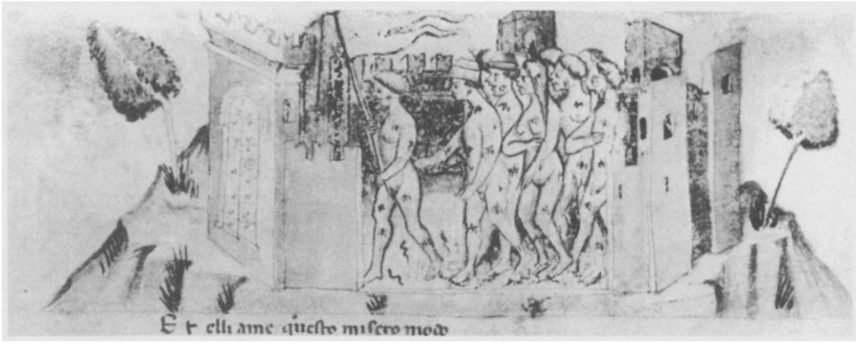


Figure 18. Anonymous Emilian, The Cowards, late fourteenth or early fifteenth century, Modena, Biblioteca Estense e Universitaria MS italien 474, fol. 4v. By permission of the Ministero per i Beni e per le Attività.

To the artist and his contemporaries, the height of the short walls may not have been noticeably incongruous with that of the other walls in this manuscript, for the disproportionately tall sinners and short edifices that are supposedly behind the ramparts suggest that realistic proportionality, at least as understood by the modern viewer, is not a convention of representation in the rest of this manuscript. But complete walls apparently are, for the illustrations of the breached walls follow and sometimes precede images of the same walls intact. Moreover, by six different means the illuminator rules out a narrative explanation for these temporary gaps. First, the breaches come and go in a brief span of narrative time; though the setting is supernatural, the continuous narrative otherwise follows terrestrial conventions, including that of time, and there is not enough of it between the appearance and disappearance of the gaps to support a logical narrative explanation for them. Second, the breaches conveniently occur only when the Pilgrim or, in one instance, the action takes place inside the walls. Third, the Pilgrim and other figures completely ignore the gaps, although at least some of them, particularly the cowards being pursued in Canto 3 by stinging insects and demons, would presumably take advantage of any opportunity to escape their confines. Fourth, the gaps occur in the middle of a section of wall rather than at a juncture, suggesting that the ramparts are not in the process of being constructed. Fifth, the breaches have smooth edges, confirming that they are not a byproduct of violence, such as war, storm, or the Anastasis. And sixth, the illuminator draws two lines on the ground in the gaps to designate where the walls would stand if they were shown in their entirety. He thereby not only

preserves a distinction between the foreground and the city of Dis but also demonstrates that the breaches are intended only for the viewer's convenience. He underscores the viewer's role as viewer, and even as he facilitates the viewer's perception of the narrative he distinguishes the scene within the image from the viewer's world. He joins the *Vitae Imperatorum* Master and the Angelica illuminator in distinguishing us both within and across the borders of his fiction from the infernal counterpart to Florence, from a city that unjustly excludes us as it once did Dante.

Yet perhaps the most polyvalent means for alienating viewers from Dante's Florentine Hell are to be found in the very same *Commedia* on which Giovanni di Paolo worked, in the Yates Thompson miniatures of the *Inferno*. As mentioned above, those illustrations were probably designed during the early 1440s by Vecchietta, or by someone in his orbit, for Alfonso V of Aragon. As in Giovanni's miniatures, they present walls that thoroughly condemn Siena's archrival, Florence. Indeed, like the first Yates Thompson illuminator who conflates Dante's former hometown with Hell, he manipulates its ramparts in such a manner as to increasingly isolate the city from the viewer and specifically impede visual access to it. That is to say, he echoes the *Inferno* itself in encouraging us to empathize with the protagonist's growing estrangement from Hell as Florence.

As the Pilgrim proceeds past the unguarded, boltless gate of Hell, is transported over the two outer rivers of the underworld, and passes through the closely guarded gate of Dis into the broken land of lower Hell, the viewer is made to feel no less welcome in its depths than he is. In the two illustrations of Virgil and the Pilgrim entering Hell, the viewer is clearly located outside of the underworld, as the city gate, located just to the right of the middle of the illustration, faces approximately seventy degrees to our left, and as we have an exterior view of the wall extending to our right from the near side of the gate (figs. 19–20). However, the wall drops at such a steep angle as it intersects the bottom edge of the frame that it hits the ground shortly thereafter, we are seeing it from a highly elevated viewpoint, or both conditions apply. Thus we could apparently pass over those ramparts quite easily and join the Pilgrim in the second of these illustrations as he observes the cowards just inside the gate.

Of course if we are indeed seeing the wall from a highly elevated position, the discord between it and the horizontal viewpoint we are given of the middle of the gate may alienate us from the scene as a whole.

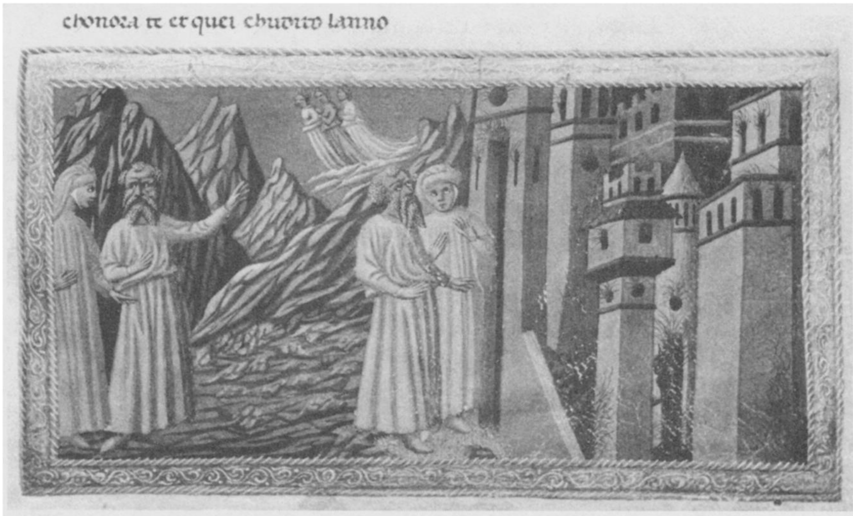


Figure 19. Vecchietta (?), Beatrice's Message to Virgil, early 1440s, London, British Library MS Yates Thompson 36, fol. 3r. By permission of the British Library.

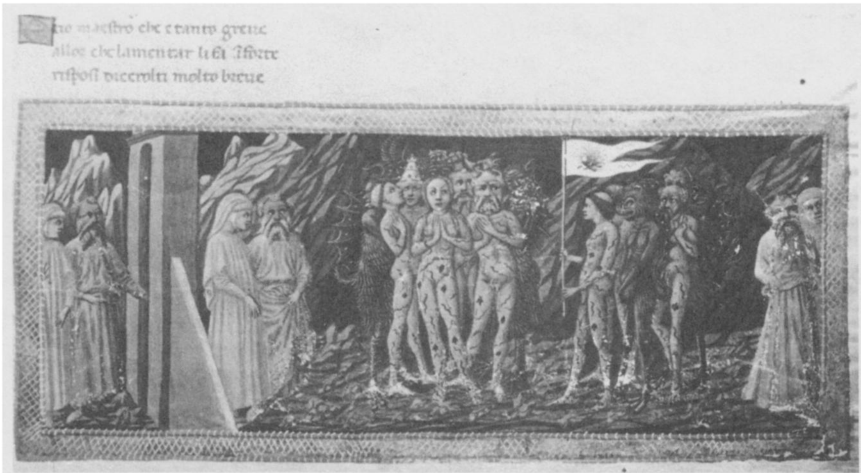


Figure 20. Vecchietta (?), The Gate of Hell; The Cowards, early 1440s, London, British Library MS Yates Thompson 36, fol. 5r. By permission of the British Library.

Yet that disjuncture is slight in relationship to the formal and iconographic ruptures that develop as the Pilgrim enters Dis in this illustration cycle. In the first image of Dis (fig. 21), the angles of its gate and wall are nearly



Figure 21. Vecchietta (?), Phlegyas: The Wrathful and the Sullen, early 1440s, London, British Library MS Yates Thompson 36, fol. 14r. By permission of the British Library.

identical to those of outer Hell as it is portrayed in this manuscript. But these ramparts are made of iron, depicting the actual composition of Dis's fortification: "mi parean che ferro fosse" (*Inf.* 8.78).[28] Indeed, the artist has clearly paid close attention to Dante's text in this instance since he

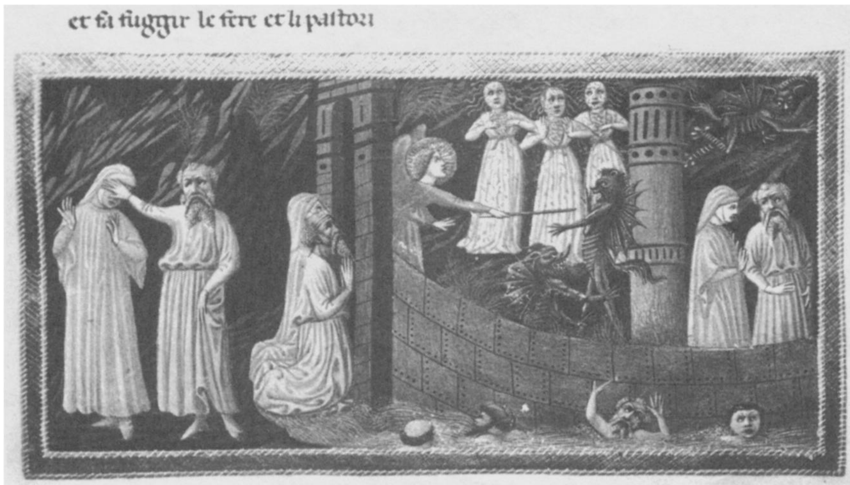


Figure 22. Vecchietta (?), The Approach and Entry into Dis, early 1440s, London, British Library MS Yates Thompson 36, fol. 16r. By permission of the British Library.

departs from his usual manner of rendering the ramparts as built of stone. In other words, he has clearly sought to portray the fortification of Dis as being made of metal, which is thoroughly inconsistent with fifteenth-century conventions of architecture.

The spirit of alienation conveyed by its material edifice reinforces the growing isolation of the city in the two illustrations immediately after Virgil and the Pilgrim reach its gates. In the illustration with the stone gate, an iron wall extends across the foreground from that portal to the right edge of the frame. It is slightly curved and does not seem to block much of the setting behind it, but it extends a full fourth of the way up the illustration and rises from a formidable moat in which four sinners are immersed up to their necks. Moreover, in the subsequent illustration (fig. 23) it straightens to form an even more imposing, nearly horizontal barrier, reaching the height of a third of the image. It may not broadcast its iconographic irregularity as immediately as does the juxtaposition of the stone gate and iron wall in the previous miniature, but its metallic sheen and carefully detailed rivets suggest such a juxtaposition, now in conjunction with the highest and straightest foreground wall in this entire illustration cycle.

The next miniature in this manuscript (fig. 24), on the other hand, presents almost no phenomenological obstacles in advancing the illusion

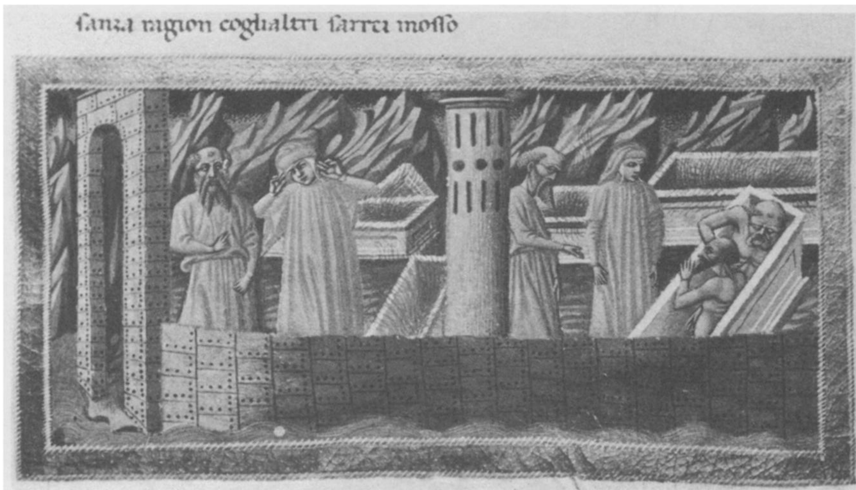


Figure 23. Vecchietta (?), The Heretics, early 1440s, London, British Library MS Yates Thompson 36, fol. 18r. By permission of the British Library.

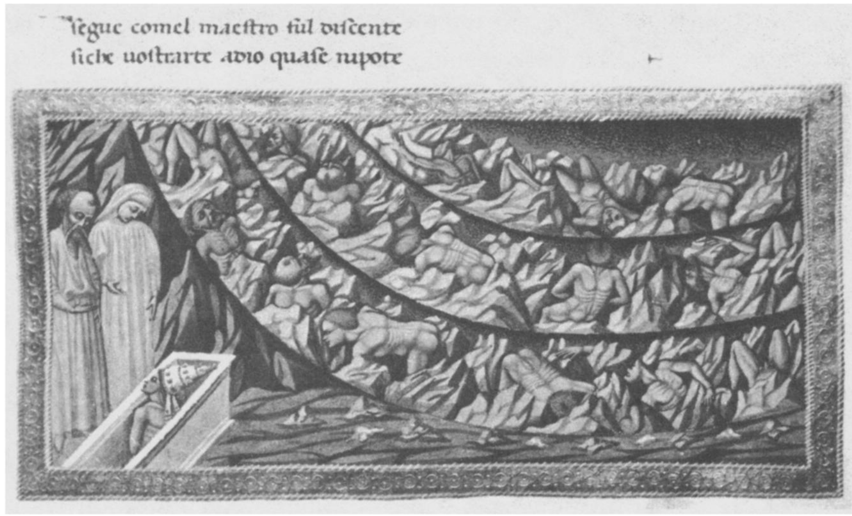


Figure 24. Vecchietta (?), The Structure of Hell Explained, early 1440s, London, British Library MS Yates Thompson 36, fol. 20r. By permission of the British Library.

that it is an extension of the viewer's perspective. But conceptually it distinguishes itself from his or her world to a degree unparalleled in this or perhaps any other *Commedia* illustration cycle. As Virgil and the Pilgrim stand at the far left side of this image looking down at Pope Anastasius and contemplating the lower circles of Hell, three arcs representing those circles sweep across the center and right side of the illustration. Each arc is filled with rocks and sinners that recede into the distance, from lowest to highest arc and within each arc. Yet even the boulders at the farthest reaches of the uppermost arc are portrayed from a far more vertical angle than are Virgil, the Pilgrim, and their immediate surroundings outside of the arcs. Moreover, the borders of all three arcs resemble walls seen from almost directly overhead as they taper to a thin line only where, flush against the ground on which Virgil and the Pilgrim stand, ramparts would not cast shadows. Of course, this juxtaposition of viewpoints for the arcs invokes fifteenth-century cartographic conventions in which buildings and other civic structures are often seen from a far more horizontal perspective than are the city walls around them.[29] But the use of this pictorial topos represents a clear departure from the conventions employed in the rest of this miniature, and, indeed, in the rest of this illustration cycle. By establishing such a sharp shift in orientation, the artist underscores the

construction of this illustration and the exteriority of the viewer to it and to the world it represents. He excludes us in more than one capacity from the underground home of Dante's persecutors.

Giovanni di Paolo is therefore far from alone in condemning Florence and encouraging viewers to empathize with Dante as an exile. Indeed, as we have seen, he is only one of many illuminators whose iconography lends support to Dante's damnation of the city, particularly through the inclusion of walls that recall those in and around Florence, and he is one of at least five miniaturists who portray those walls in such a way as to promote the illusion that the viewer, like Dante, is not welcome in Florence or its infernal counterpart. In thus illustrating the position of his own hometown vis-à-vis Florence, he joins the other non-Florentine illuminators in providing important early evidence for a widely accepted criterion of the modern nation-state, namely, voluntary identification with, and support for, that entity.[30] Yet, for dantisti, the sheer acknowledgment of Dante's politics may be the greatest significance of these responses, for it demonstrates the degree to which even comparatively subtle points in the *Commedia* may have been absorbed by early audiences that comprised more than professional scholars. Moreover, such an iconography may represent but one of many fresh insights on the *Commedia* and on its early reception by a largely lay audience that almost certainly had experiences, aims, and expressive means very different from those of other early audiences on which dantisti have hitherto concentrated. It expresses not only astute political commentary on the *Commedia* but also a potentially vast array of extraordinarily sensitive and articulate responses to other aspects of Dante's text, a fertile field of study for those interested in how the *Commedia* and the world beyond it were perceived by fourteenth- and fifteenth-century Italian artists.

Towson University
Towson, Maryland

NOTES

Portions of this paper were presented at the Twenty-Eighth Saint Louis Conference on Manuscript Studies in St. Louis, Missouri, on October 13, 2001, and at the annual meeting of The Dante Society of America in Cambridge, Massachusetts, on April 27, 2003.

1. Alfonso's patronage of London, British Library, MS Yates Thompson 36 is well advertised in the Aragonese coat of arms on folio 1r. The attribution of the *Paradiso* miniatures to Giovanni has

not been seriously contested in print. However, the dating of the manuscript and the attribution of its other miniatures have been more controversial, as pointed out by Benjamin David, "Sites of Confluence: The Master of the Yates Thompson *Divine Comedy,*" in *Tributes to Jonathan J. G. Alexander: The Making and Meaning of Illuminated Medieval & Renaissance Manuscripts, Art & Architecture,* ed. Susan L'Engle and Gerald B. Guest (London: Harvey Miller, 2006), 21–32.

2. For the only other extant miniature of Cacciaguida's account, see folio 383r in Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Banco Rari 39. The historiated initial of Dante and Beatrice meeting Cacciaguida above a scene of Dante's exile is reproduced as plate 472c in the second volume of *Illuminated Manuscripts of the "Divine Comedy,"* ed. Peter Brieger, Millard Meiss, and Charles Singleton, 2 vols. (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1969).

3. For a color reproduction of this and all of Giovanni's other miniatures in the Yates Thompson manuscript, see John Pope-Hennessy's *Paradiso: The Illuminations to Dante's "Divine Comedy" by Giovanni di Paolo* (New York: Random House, 1993).

4. On Dante's association of vanity with Florence, see Joan Ferrante, *The Political Vision of the "Divine Comedy"* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1984), esp. chap. 3, "The Corrupt Society: Hell," in which she details Dante's depiction of Florence as a city consumed with materiality and the other trappings of vanity.

5. For more on the distinctiveness of the cathedral's dome, particularly its exceptional verticality, see Howard Saalman, *Filippo Brunelleschi: The Cupola of Santa Maria del Fiore* (London: Zwemmer, 1980), or his broader and more recent study, *Filippo Brunelleschi: The Buildings* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1993).

6. For a thorough introduction to the roles of advisors in relationship to illuminators, and for an authoritative discussion of the forms in which the advisors' recommendations survive, see Jonathan J. G. Alexander, *Medieval Illuminators and Their Methods of Work* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1992), esp. chap. 3, "Programmes and Instructions for Illuminators," 52–72. For recent post-iconographic studies of *Commedia* miniatures, see, for example, Michael Camille, "The Pose of the Queer: Dante's Gaze, Brunetto Latini's Body," in *Queering the Middle Ages,* ed. Glenn Burger and Steven F. Kruger (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), 57–86; Benjamin David, "The Paradisal Body in Giovanni di Paolo's Illuminations of the *Commedia,*" *Dante Studies* 122 (2004): 45–70; and Karl Fugelso, "The Artist as Reader: Buffalmacco's Illuminations for the *Divine Comedy,*" *Dante Studies* 122 (2004), 137–72.

7. For the most thorough discussion to date of these marginal instructions in a variety of medieval manuscripts, see Alexander, *Medieval Illuminators,* esp. 52–72. For an example among *Commedia* manuscripts, see illustrations of a manuscript at the University of Budapest in *Illuminated Manuscripts,* vol. 2, pls. 68b, 79b, 150b, 317a, and 377a. For examples of miniatures accompanied by alphabetical letters that probably refer to a separate, missing list of instructions, see folios 114r and 223v in Musée Condé MS 597. For more on those references, see Millard Meiss, "The Smiling Pages," in *Illuminated Manuscripts,* I, 31–80, esp. 45–46 and n. 49. For more on six other such alphabetical references in the Musée Condé manuscript, see Francesco Paolo Luiso, "Di un'opera inedita di frate Guido da Pisa," in *Miscellanea di studi critici in onore di Guido Mazzoni,* ed. Guido Mazzoni, Arnaldo della Torre, and P. L. Rambaldi (Florence: Galileiana, 1907), 1:89. Two of those references may be partially seen at the bottom of folios 205r and 221r, as reproduced in *Illuminated Manuscripts,* vol. 2, pls. 291c and 308b. Unless otherwise noted, I have derived my attributions of the miniatures from the catalog by Peter Brieger and Millard Meiss in *Illuminated Manuscripts,* vol. 1, 209–339. For a catalog of almost all known *Commedia* manuscripts and for updated references to their shelf numbers and bibliography, see Marcella Roddewig, *Dante Alighieri, "Die göttliche Komödie": Vergleichende Bestandsaufnahme der "Commedia"-Handschriften* (Stuttgart: A. Hiersemann, 1984).

8. The patron Jean Lebègue, for example, insisted that the author-portrait for his translation of Sallust's *Catiline and Jugurtha* should depict, among other things, "ung homme à grant barbe fourchue qui aura en sa teste une coiffe blanche comme l'en souloit porter. Et sera assis en une chayère qui sera bien edifiée et devant soy aura la tablecte sur laquelle il fera semblant de escripre et tout ce que il appartient à ung escripvain quant il est en sa chaière pour escripre." That is to say, his 227-word description of this one image even specifies how the furniture should be arranged and calls for details

as minute as the fork in Sallust's beard. For Lebègue's complete extant instructions for the author-portrait, see Jean Porcher's transcription in *Jean Lebègue: Les histoires que l'on peut raisonnablement faire sur les livres de Salluste* (Paris: Bibliothèque Nationale, 1962). For the fullest treatment of Lebègue's entire program, see Porcher's monograph and Donald Byrne's "An Early French Humanist and Sallust: Jean Lebègue and the Iconographical Programme for the *Catiline and Jugurtha*," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 49 (1986): 41–65. For concise discussions of Lebègue recommendations, see Alexander, 57–59; and Sandra Hindman and J. D. Farquhar, *Pen to Press: Illustrated Manuscripts and Printed Books in the First Century of Printing* (College Park: University of Maryland Press, 1977), 82.

9. Note that Lebègue's instructions are considered among the most complete to have survived from the Middle Ages. The instructions that accompany the Budapest *Commedia*, in contrast, are much more limited, as in the recommendation to illustrate the chariot in *Purgatorio* 32 as drawn by "un grifon che mena via un caro e una aguglia."

10. For more on Giovanni di Paolo's career beyond the Yates Thompson manuscript, see John Pope-Hennessy, *Giovanni di Paolo, 1403–1483* (London: Chatto & Windus, 1937); idem., "Giovanni di Paolo," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 46/2 (Fall 1988): 1–48; and Carl Brandon Strehlke, "Giovanni di Paolo," in the exhibition catalog *Painting in Renaissance Siena: 1420–1500*, ed. Keith Christiansen, Laurence B. Kanter, and Carl Brandon Strehlke (New York: Metropolitan Museum of Art, 1988), 168–242. The attribution to Buffalmacco of the *Triumph of Death, Last Judgment*, and *"Thebaid"* in the Camposanto was largely established by documents uncovered by Luciano Bellosi and discussed in his *Buffalmacco e il "Trionfo della Morte"* (Turin: Simonelli, 1974). Strong parallels between those frescoes and the Musée Condé miniatures suggest that the same master directed both projects, as would seem to be the case for Vecchietta with regard to the baptistery frescoes and to the Yates Thompson miniatures that cannot be attributed to Giovanni di Paolo. But note that in building on the work of Jonathan J. G. Alexander, Benjamin David has pointed out in "Sites of Confluence" that we should perhaps avoid assigning works from this period to a particular master and see them more as sites of influence and collaboration. See also "Sites of Confluence" for more on Vecchietta's possible relationship to the Yates Thompson miniatures. For information on Vecchietta and his art in general, see Giorgio Vigni, *Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta* (Florence: Sansoni, 1937); John Pope-Hennessy, *A Sienese Codex of the "Divine Comedy"* (Oxford: Phaidon, 1947); H. W. van Os, *Vecchietta and the Sacristy of the Siena Hospital Church: A Study in Renaissance Religious Symbolism* ('s-Gravenhage: Staatsuitgeverij, 1974); Andreas Pfeiffer, "Das Ciborium im Sieneser Dom: Untersuchungen zur Bronzeplastik Vecchiettas" (diss., Philipps-University of Marburg, 1975); Christiansen, et al., *Painting in Renaissance Siena*, esp. the catalog section on Vecchietta; Pope-Hennessy, *Paradiso*, esp. 14–16; Antonio Paolucci, Licia Bertani, et al., *Capolavori di passagio: Simone Martini, Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta e un Crocifisso sansoviniano* (Prato: Farsettiarte, 1999); Narcisa Fargnoli, *"L'Assunta" del Vecchietta a Montemaro: Restauro e nuove proposte di lettura* (Siena: Ali, 2004); and Enrico Toti, *Lorenzo Vecchietta "pittor de lo spedale": Le principali opere di commitenza del Santa Maria della Scala* (Siena: Santa Maria della Scala, 2006).

11. For an overview of the political relationship among Italian states in the fourteenth and fifteenth centuries, see Daniel Waley, *Italian City-Republics* (1969; rev. ed., London: Longman, 1988) and Michael Mallett, "Politics and Society 1250–1600," chap. 3 in *The Oxford Illustrated History of Italy*, ed. George Holmes (Oxford: Oxford University Press, 2001), 57–85. For more on the politics of Florence during the fourteenth and fifteenth centuries, see Gene A. Brucker, *Renaissance Florence*, rev. ed. (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1983). For older but still useful surveys of Florentine history as a whole, see Ferdinand Schevill, *Medieval and Renaissance Florence*, 2 vols. (New York: Harper & Row, 1963) and Robert Davidsohn, *Storia di Firenze*, 8 vols. (Florence: Sansoni, 1956–68). For details about Alfonso's relationship with Florence during the early 1440s, see Ernesto Pontieri, *Alfonso il Magnanimo, re di Napoli, (1435–1458)* ([Naples]: Edizione scientifiche italiane, 1975); A. F. C. Ryder, *The Kingdom of Naples under Alfonso the Magnanimous: The Making of a Modern State* (Oxford: Clarendon Press, 1976); Jerry H. Bentley, *Politics and Culture in Renaissance Naples* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1987); and A. F. C. Ryder, *Alfonso the Magnanimous: King of Aragon, Naples, and Sicily, 1396–1458* (Oxford: Clarendon Press, 1990).

12. See, for example, the miniatures in Oxford, Bodleian Library, MS Holkham Miscellanae 48, pp. 129–30; Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Vaticani latini 4776, fols. 267r and 269v; Copenhagen's Kongelige Bibliotek MS 411.2, fol. 183r; and MS Banco Rari 39, fols. 339r and 341v, reproduced in *Illuminated Manuscripts*, vol. 2, as, respectively, pls. 450a, 451a, 450b, 451b, 452a, 452b, and 452c.

13. For a color reproduction of this miniature, see Pope-Hennessy's *Paradiso*, as suggested above in note 4.

14. On Dante populating hell with Florentines, see Ferrante, *The Political Vision*, esp. 67–73 and 132–97. Davidsohn observes (*Storia di Firenze*, 4:190) that of the seventy-nine people whose identities are revealed in Hell, thirty-two are Florentine, whereas only four of Dante's former compatriots can be found in Purgatory and only two in Paradise. On Dante's construction of Hell from the landmarks for which Florence was famous, see Ferrante, *The Political Vision*, esp. 65–66. See also Jefferson B. Fletcher, "The Crux of Dante's *Comedy*," in *Essays in Memory of Barrett Wendell*, ed. William R. Castle and Paul Kaufman (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1965), 63–92, who claims that Hell mirrors Florence as it is and paradise embodies what Dante's hope would make Florence; Luigi R. Rossi, "The Devouring Passion, *Inferno* VI," *Italica* 42 (1965): 21–34, who argues that the infernal city of the living is Florence; and Giuseppe Toffanin, "Canto VIII," in *Lectura Dantis Scaligera, Inferno*, ed. M. Marcazzan (Florence: Le Monnier, 1966–67), 247–78, for whom the city of Dis symbolizes Florence as a world entirely lacking in justice and an emperor. For a fairly recent bibliography and good overall introduction to Dante's relationship with Florence, see John M. Najemy, "Dante and Florence," in *The Cambridge Companion to Dante*, ed. Rachel Jacoff (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 80–99. For a good introduction to Dante's politics as a whole and for an even more current and extensive bibliography than that of Najemy, see Ferrante, "Dante and Politics," in *Dante: Contemporary Perspectives*, ed. Amilcare A. Iannucci (Toronto: University of Toronto Press, 1997), 181–94. For more on Dante's political agenda as a whole, see also Francesco Ercole, *Il pensiero politico di Dante*, 2 vols. (Milan: Alpes, 1927–28); Karl Maurer, "Dante als politischer Dicter," *Poetica* 7 (1975): 158–88; Ernest L. Fortin, *Dissidence et philosophie au moyen âge: Dante et ses antecedents* (Montreal: Bellarmin and Vrin, 1981); and Stewart Farnell, *The Political Ideas of the "Divine Comedy"* (Lanham, Md.: University Press of America, 1985). The political nature of the *Commedia* is acknowledged very early, albeit somewhat obliquely, by commentators such as Giovanni Villani. For more on those early acknowledgments, see Hans Rheinfelder, *Giovanni Villani's Dante* (Verona: Sansoni, 1966), esp. 6–10. Note that Henry VII of Germany also drew an infernal analogy to Florence, calling its citizens the "superbi Luciferi filii et heredes" (proud sons and heirs of Lucifer), as cited by Michele Maccarrone, "Il terzo libro della *Monarchia*," *Studi Danteschi* 33 (1955): 109–37, here 120.

15. For more on this pattern, see Karl Fugelso, "Defining the State in *Commedia* Miniatures: Pictorial Responses to Dante's Condemnation of Florence," *Studies in Iconography* 28 (2007): 171–207.

16. Ibid.

17. On the walls and other barriers that define Dante's hell and echo Florence, see Ferrante, *The Political Vision*, 65–66. On the late medieval fame of the Florentine walls, see John Kenneth Hyde, *Society and Politics in Medieval Italy: The Evolution of the Civil Life, 1000–1350* (London: MacMillan, 1973), 153. For more on how Giovanni Villani and other early Florentines touted their hometown by boasting about its walls and comparing them to those of ancient Rome, see Charles T. Davis, "Topographical and Historical Propaganda in Early Florentine Chronicles and in Villani," in *Medioevo e Rinascimento: Annuario del Dipartimento di studi sul Medioevo e il Rinascimento dell' Università di Firenze* (Florence: Leo S. Olschki, 1989), 2:33–51, esp. 33–34.

18. As the leaders of Lombardy, the Visconti had been at war with Florence from 1390 to 1402 and from 1424 to 1428 and were hostile, at the very least, toward that city throughout the first half of the fifteenth century. For more on their relationship to Florence, see the histories of Florence, as cited above, note 12, and Luisa Chiappa Mauri, Laura De Angelis Cappabianca, and Patrizia Mainoni, *L'Età dei Visconti: Il dominio di Milano fra XIII e XV secolo* (Milan: La Storia, 1993). For more on this relationship as it played out in the realm of scholarship and the arts, see Antonio Lanza, *Firenze contro Milano: Gli intellettuali fiorentini nelle guerre con i Visconti (1390–1440)* (Anzio: De Rubeis, 1991). For

a recent comprehensive but short history of Milan in general, see Giovanna Cavalazzi and Gau Falchi, *La storia di Milano* (Bologna: Zanichelli, 1989). For an older, far more extensive history of Milan, see Giovanni Treccani degli Alfieri, *La Storia di Milano*, 16 vols. (Milan: Treccani, 1953–62). On the dating and attribution of this manuscript to the *Vitae Imperatorum* Master, see S. Bandera Bistoletti, "La datazione del ms. it. 2017 della Bibliothèque Nationale di Parigi miniato dal Magister Vitae Imperatorum," in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini* (Florence: Sansoni, 1984), 282–92. Though, again, we must be wary of assigning miniatures to particular artists in fifteenth-century Italy, Bandera Bistoletti is only one of many scholars to agree with Pietro Toesca's observation that these miniatures recall those in a *Vitae Imperatorum* written in 1431 and preserved in Paris, Bibliothèque Nationale, MS italien 131. See *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del quattrocento* (Milan: Hoepli, 1912), 530–31. Bandera Bistoletti confirms the somewhat less rigorous date given in the catalog by Brieger and Meiss (318–19) on the basis of the text having been written in 1438 and the miniatures being completed shortly thereafter in accord with standard workshop practice and with the likelihood that the Master retired and/or died by the mid-1440s. For more on this manuscript, begin with the references in Bandera Bistoletti and Marcella Roddewig, "Eine unbekannte Handschrift des Barzizza-Kommentars zu Dantes *Inferno* in Madrid," in *Festschrift für H.L. Scheel*, ed. W. Hirdt and R. Klesczewski (Tübingen, n.s.: 1983), 353–68. See also the bibliographies associated with the entries for this manuscript in the catalogs by Roddewig and Brieger and Meiss. For more on the *Vitae Imperatorum* Master in general, see Mirella Levi D'Ancona's entry for him in *The Wildenstein Collection of Illuminations: The Lombard School* (Florence: Olschki, 1970), 11–20; Anna Melograni, "Appunti di miniatura lombarda. Ricerche sul 'Maestro delle Vitae Imperatorum,'" *Storia dell'arte* 70 (1990), 273–314; and Gennaro Toscano, "In margine al maestro delle 'Vitae Imperatorum' e al Maestro di Ippolita Sforza: Codici Lombardi nelle Collezioni Aragonesi," *Rivista di storia della miniature* 1–2 (1996–97): 169–78.

19. On the properties of frames and other thresholds, see Jacques Derrida, "The *parergon*," *October* 9 (Summer 1979): 3–41; and Craig Owens, "Detachment from the '*parergon*'," *October* 9 (Summer 1979): 42–49.

20. Ibid.

21. These tensions were particularly exacerbated by the aggressive territorial and economic ambitions of the Florentine Republic after it was established in 1382. For more on the relationship between Florence and Bologna during the late fourteenth and early fifteenth centuries, see the histories of Florence (above, note 12) and Marvin B. Becker, *Florence in Transition*, 2 vols. (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1967), esp. 2:201–51; Gina Fasoli, "Bologna nell'età medievale (1115–1506)," in *Storia di Bologna*, ed. Antonio Ferri and Giancarlo Roversi (Bologna: ALFA, 1978; rpt. Bologna: Bononia University Press, 2005); and George Holmes, "Florence and the Great Schism," in *Art and Politics in Renaissance Italy*, ed. George Holmes (Oxford: Oxford University Press, 1993), 19–40. Note that Roddewig disagrees with Brieger and Meiss on the dating of the Angelica miniatures, as she assigns them, and the rest of the codex, to the end of the fourteenth century, while they date the miniatures to the early fifteenth century. But she does agree with them, as well as with Mario Salmi, *La miniatura fiorentina gotica* (Rome: Fratelli Palombi, 1954), that the miniatures are Bolognese.

22. For some of the other miniatures with external, roughly horizontal views of the wall around Dis, see Musée Condé MS 597, fols. 76r and 83r; British Library, MS Egerton 943, fols. 16r and 17r; and the Budapest *Commedia*, fols. 8r and 8v, illustrated in *Illuminated Manuscripts*, vol. 2, as, respectively, pls. 116b, 127b, 117d, 128a, 126a, and 126c.

23. In addition to the illustration for Canto 10, which is illustrated below, see also those of Cantos 11 and 13–17, all six of which are illustrated in *Illuminated Manuscripts*, vol. 2, as, respectively, pls. 147a, 169a, 179a, 186a, 192a, and 202a.

24. The other four miniatures with open portals in the center of their near wall are those for Cantos 11, 13, 16, and 17.

25. Roddewig dates this codex to the second half of the fourteenth century and notes that the postillen is Venetian. But the miniatures in this manuscript seem to have been designed in Emilia, as claimed by Brieger and Meiss and as allowed by Roddewig. For more on this manuscript, see *Dante*

estense: Cod.a.R.4.8 (Ital. 474) Biblioteca estense di Modena, ed. Ernesto Milano Pavone Canavese, 2 vols. (Turin: Priuli & Verlucca, 1995).

26. For more on the political history of Emilia in this period, particularly in relationship to Florence, see the sources cited above in notes 12 and 22, as well as A. Vasini, "L'area emiliana e romagnola," in *Comuni e signorie nell'Italia nordorientale e centrale*, ed. Giorgio Cracco and Girolamo Arnaldi (Turin: UTET, 1987), 1:361–559; and *Storia dell'Emilia Romagna*, ed. Massimo Montanari, Maurizio Ridolfi, and Renato Zangheri (Rome and Bari: Laterza, 1999–2004).

27. These six scenes, as suggested below, include the first two miniatures of Hell and the first four of Dis. Of the six, only the first two miniatures of hell have been published (*Illuminated Manuscripts*, vol. 2, pls. 63a and 63b).

28. Though Dante's text does not mention a wall circumnavigating hell, it would appear that the masonry extending from the near side of the gate is in fact a wall rather than a mere buttress, for, as we shall see, it is nearly identical in shape to the wall around Dis as Virgil and Dante approach that city.

29. For more on medieval cartography, see the first volume of J. B. Harley and David Woodward, *The History of Cartography* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), vol. 1; P. D. A. Harvey, *Medieval Maps* (London: British Library, 1991); and Evelyn Edson, *Mapping Time and Space: How Medieval Mapmakers Viewed their World* (London: British Library, 1997).

30. In defining fourteenth- and fifteenth-century Italian city-states as being at least prefigurations of modern nations, the disciples of Max Weber have combed through texts of the time in search of evidence that citizens truly believed in the state. Pierangelo Schiera, for example, has traced patterns of official policy in which city governments assumed a voluntary commitment from their subjects. See "Legitimacy, Discipline, and Institutions: Three Necessary Conditions for the Birth of the Modern State," in *The Origins of the State in Italy 1300–1600*, ed. Julius Kirshner (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 11–23. Giorgio Chittolini looks to correspondence for declarations of faith in an administration, a political territory, and/or an official cause. See "The 'Private,' the 'Public,' the State," in *The Origins of the State*, 34–61, esp. the notes on pages 34–42. For more on the manner and degree to which fourteenth- and fifteenth-century city-states meet the criteria for a modern nation, see the rest of *The Origins of the State*, particularly Julius Kirshner's "Introduction: The State is 'Back In,'" 5–6.

Visualizing the Sodomites in Dante's *Commedia*

STEVEN STOWELL

Over recent decades, as research into the history of sexuality has progressed, a clearer picture of sexuality in early modern Europe has begun to emerge. Such progress encourages, in turn, the rereading of certain texts that had been interpreted previously according to somewhat anachronistic notions of sexuality. The literary strategies used to represent the sodomites in Dante's *Commedia* and the visual representations of the sodomites in illuminated manuscripts and prints from late medieval and early Renaissance Italy have remained little explored. This paper surveys a small selection of the most well known of these images and texts and assesses how they illuminate the ways in which the *Commedia*'s first readers interpreted sodomy. By comparing the figurative language used by Dante to descriptions of sodomites in other texts—in particular, the sermons of San Bernardino of Siena on sodomy—one is able to amplify some of the suggestive elements of Dante's portrayal of the sodomites. Furthermore, by imagining the spaces around the words of the poem, the images in manuscripts of Dante's poem present the reader with a nuanced understanding not only of how the sodomites in the poem were viewed by contemporaries but also of how homosexual relationships between men were treated by contemporaries in a more general sense. I will argue that images of the sodomites and the text of Dante's poem emphasize the anxieties and intimacies that existed in homosocial (though not necessarily homosexual) relationships between older and younger men in early modern Italy. Recent research has rendered a clearer picture of the social context of sodomy at this time and yielded better tools for interpreting the passages in which the sodomites

appear and reevaluating both the text of the *Commedia* and the manuscript illuminations. Far from being simply a "sin against nature," as St. Thomas Aquinas proclaimed, much historical evidence suggests that views on sodomy varied appreciably, as a behavior both widely practiced and widely condemned, a disparity on which the poem and the pictorial tradition shed some light.[1]

The sections of Dante's *Commedia* pertinent to this study are the cantos in which Dante and Virgil encounter sodomites who have been either condemned to Hell or are purging their souls in Purgatory. The first of these occurs in the third tier of Hell's seventh circle (*Inferno* 15 and 16), where Dante and Virgil meet sodomites who are battered by a rain of perpetual fire as condemnation for their unnatural lust. The second instance occurs on the seventh plain of Mount Purgatory, where Dante and Virgil meet sinners having the sin of sodomy purged from their souls by running constantly around Mount Purgatory amid fires that rise from the ground (*Purgatorio* 26). In these two parts of the poem, Dante shapes an imaginative picture of the moral fate of men who have sex with men. Although at first the condemnation of the sodomites appears brutal, upon closer scrutiny the judgment of the sodomites is ambiguous, and perhaps even "revolutionary."[2] This paper examines homosexuality in the historical context amid which the poem was received and then discusses how illuminators emphasized the psychological drama of Dante's conception of sodomy.

Sinners punished for having committed violence against God inhabit three rings within the seventh circle in Hell. The Sodomites occupy the middle ring between the Blasphemers and the Usurers. Among them Dante encounters his old teacher and mentor Brunetto Latini, expressing surprise and deep regret on learning of his state of exile from God:

> "Se fosse tutto pieno il mio dimando"
> rispos'io lui, "voi non saresti ancora
> da l'umana natura posto in bando;
> ché 'n la mente m'è fitta, e or m'acora,
> la cara e buona imagine e paterna
> di voi quando nel mondo ad ora ad ora
> m'insegnavate come l'uom s'eterna:
> e quanto l'abbia in grato, mentr'io vivo
> conven che nella mia lingua si scerna.[3]
> (*Inf.* 15.79–87)

The strong affection that Dante expresses for Brunetto has tempted one critic to suggest that Dante and Brunetto "might have performed more than grammatical exercises" together.[4] What failing Dante intended to portray in Brunetto has long been a subject of debate, as has the question of what precisely Dante meant to represent by sodomy. Given that the term "sodomite" was open to several meanings in the late Middle Ages, some scholars have suggested that Brunetto's sin was not actually sodomy but rather a fault of another kind: failure to recognize the supremacy of the Roman Empire, participating in the heretical sect of the Paterines, unnatural desire for fame, or even for abandoning the Italian vernacular for French in the *Tresor.*[5] It is not my purpose here to undertake an assessment of the validity of these arguments; indeed, the *Commedia* characteristically accommodates both literal and allegorical meanings, and the sin of sodomy could give rise to any number of allegorical interpretations. However, to suggest that sodomy had no literal meaning would be unusual, if for no other reason than that it would violate Dante's own theory of poetic allegory in *Convivio* (2.1), which placed considerable importance on a poem's literal meaning.[6] I maintain that the literal meaning of sodomy was indeed the sexual act and not something else and that despite the multiple moral or allegorical lessons that could be drawn from the Sodom story, during the High Middle Ages the word referred to homosexual activity between men.[7] In addition, as other scholars have noted, early commentators interpreted Canto 15 in "explicitly physical terms."[8] Some, for example, interpreted the appearance of the Latin grammarian Priscian among the sodomites as an indication that all grammar teachers were sodomites.[9] It would appear, therefore, that whatever Dante may have intended, and whatever scholars might wish to believe that Dante intended, for contemporary and Renaissance readers of the *Commedia*, sodomy meant sexual relations among men.

It is perhaps not surprising that Dante should have chosen his own mentor as an example of the sin of sodomy. There is considerable evidence of the widespread nature of homosexual relationships between men and youths—what anthropologists have called transgenerational homosexual relationships—during the early Renaissance in Florence. Historical evidence reveals the importance of the Office of the Night, a court created specifically to prosecute Florentine men for acts of sodomy. The archives of this court suggest that during the fifteenth century approximately half the male population of Florence was brought before the

Office for having been accused of engaging in a transgenerational homosexual relationship.[10] Although some scholars have used Dante's text to better understand what kinds of men were sodomites in Dante's time ("The view would seem to be taken that most homosexuals are exceptional men rather than deranged or depraved") or to exonerate sodomites on the grounds that no historical document exists to confirm Dante's judgment, records from the Office of the Night seem to suggest that anyone might have been cast as a sodomite, since the crime was so widespread.[11] As Brunetto says at one point, it would take too long to list all the people in this circle of Hell.[12] Although the Office of the Night was created long after Dante's poem had been written, the prevalence of sodomy in the fifteenth century suggests that it was in fact an aspect of Tuscan society dating from a much earlier time. San Bernardino of Siena (1380–1444), preaching in the first half of the fifteenth century, confirms this suggestion by noting how sodomy was a custom ("usanza") in Tuscany.[13]

Although it cannot be known with what frequency transgenerational homosexual relationships occurred at the time Dante wrote the *Commedia* or when it was subsequently illustrated by artists of the High Middle Ages, based on the evidence of the Office of the Night from the fifteenth century as well as other incidental evidence, it is likely that sodomy was also widespread in the late Middle Ages in Italy, and Florence in particular, as Pope Gregory XI suggested in 1376.[14] Not only, therefore, were homosexual relationships possibly common before the fifteenth century in Italy, they would most likely have occurred between men and youths, perhaps in a context not unlike that which existed between Dante and Latini. Although one cannot be certain why such relationships were formed in early modern Florence, anthropological evidence suggests that, under certain conditions, communities normalize such sexual relationships between men and youths so as to create bonds between older and younger generations.[15] Both the incidental evidence of Bernardino's sermons and the more representative evidence of the Office of the Night suggest that it was a widespread, longstanding "custom," which was only being brought under serious scrutiny in the late fourteenth and early fifteenth centuries.[16]

The archival evidence of the Office of the Night thus provides evidence for the social attitudes regarding transgenerational relationships between men and youths. It reveals that sodomy was prosecuted primarily when practiced between a man and a youth and that consequently there were growing anxieties surrounding such transgenerational relationships

between men and youths. In Canto 15, Dante's teacher is both a sodomite and a close friend, whom Dante clearly admires, a dichotomy that demonstrates how such transgenerational relationships could also be held dear even in spite of the possible anxiety and shame associated with them.

Reading Cantos 15 and 16 in light of the language later used by Bernardino in his sermons to exhort the people of Florence to abstain from sodomitic behavior throws into relief some aspects of the relationship between Dante and Brunetto that may have been relevant to readers of the poem in the early modern period. Exploring some of the literary relationships that exist between Dante's *Commedia* and Bernardino's *Prediche* on sodomy may reveal if not an authoritative interpretation of Dante's own intention then at least a possible interpretation that may have been relevant to early readers. Particularly, they may have read Brunetto's speech to Dante as an appeal that Dante not fall into the dangers of sodomy, but cling, rather, to the positive aspects of his (Brunetto's) teaching.

Bernardino is a useful figure with whom to draw out the popular understanding of sodomy at this time because his sermons seized the common listener with familiar images and concepts.[17] Sodomy was a particularly important theme to Bernardino, and he claims even to have been targeted by sodomites as a youth.[18] When speaking about sodomy in his sermons, which would have been delivered in public squares to large numbers of people from all walks of life, Bernardino frequently used metaphorical and figurative language to persuade his listeners and shape their moral thinking on this subject.[19]

Bernardino pictures sodomy as a sin passed from generation to generation; hence in some ways the sin of sodomy is characterized as the sin of bad parenting or bad teaching. Bernardino continuously evokes the responsibility of parents in his sermons on sodomy and sometimes focuses on the role of the parent nearly to the exclusion of all others.[20] This is somewhat surprising since technically the parent was not physically involved in their sons' homosexual relationships (sodomy was not normally an incestuous practice). Bernardino preached that young men who fell into the hands of sodomites suffered from a lack of parental love:

> Prima natura è la freddezza del padre e della madre che ànno quella carità verso e loro figlioli che ànno al dimonio dello 'nferno. Vedrai molte volte el padre e la madre che de' fatti de' loro figliuoli non si studiano in altro se none a opera di mondo e carne, a insegnare ingannare el compagno e fare danari, e a 'nsegnare

loro giucare e dare loro i denaruzzi per giucare e spendere in ghiottornie; e a' fatti di Dio e dell' anima loro niuna cura n'ànno, nè di messa nè di predica nè di niuno ammaestramento del ben vivere, nè insegnamento del guardarsi da' peccati mortali.[21]

In this passage it is clear that the tendency for a young man to engage in sodomy was believed to result in part from the influence of parents who encouraged their sons to take pleasure in earthly things, in "opera di mondo e carne." Here sodomy is not an act to which a person may be particularly inclined any more than any one may be inclined toward other forms of earthly pleasure. It is, however, the parents' responsibility to instill in their sons rational habits; clearly it was most rational to be with God ("fatti di Dio"). Likewise, later in the same sermon Bernardino compares youths who fall into sodomy with animals.[22]

In another sermon Bernardino goes so far as to suggest that not only do fathers encourage their sons to fall into the hands of pleasure-loving sodomites, but they also teach their sons this behavior by example in keeping young men for their own pleasure. He remarked that young men who sin in sodomy do so "perchè hanno imparato dal padre loro, che è sodomitto."[23] Clearly Bernardino believed that sodomy was a behavior passed from one generation to another.

The language Dante uses in Canto 15 recalls the intergenerational themes of Bernardino's sermons. Dante, like Bernardino, evokes the parental theme in having Brunetto address the pilgrim as "figl[i]uol mio" (*Inf.* 15.31) or simply "figl[i]uol" (*Inf.* 15.37).[24] The pilgrim in turn speaks of Brunetto's "cara e buona imagine e paterna" (*Inf.* 15.83–84). Brunetto exemplifies both the good and bad dispositions that can be transmitted from generation to generation: he is both a sodomite and he who taught Dante "come l'uom s'eterna" (*Inf.* 15.85).

The twin aspects of learning things both good and bad from older generations seems to be reflected in the prophecy that Brunetto offers of Dante's future (*Inf.* 15.61–78). Brunetto notes that Dante may take after one of two aspects of Florentine culture: either the Fiesolan or the Roman heritage of Florentines. Brunetto warns Dante against adopting the ways of the Florentines who descended from Fiesole, who taint the Roman dignity of the Florentine people. He reminds Dante of their sins and urges him to remain untarnished by their habits.[25] There is a shred of irony in Brunetto's speech since he is known to have supported Florentine independence from Rome, leading Richard Kay to contend that Brunetto

"stands condemned unwittingly by his own mouth."[26] Though Brunetto himself does not explicitly connect the sins of Fiesole to the sin of sodomy, many of the metaphors and figures used to describe sodomy by Bernardino are similar to those used in Brunetto's speech to describe the Fiesolan heritage, which suggests that there is some relationship between these two ideas. Although no historical evidence is available that would suggest that Fiesolans were more inclined to this sin than Florentines, it is nevertheless true that when Dante speaks of Fiesolans and when Bernardino addresses the sin of sodomy, both introduce images of bestiality, filthiness, and an inability to bear good fruit, which suggests an association between the Fiesolans and the sin of sodomy. The land on which Fiesolan traditions grow consists of dung ("lor letame," *Inf.* 15.75) and produces only bitter crops ("li lazzi sorbi," *Inf.* 15.65). Dante himself, conversely, is of the seed of Roman heritage ("la semente santa / di quei Roman'," *Inf.* 15.76–77) which, it is implied, bears sweet fruit ("fruttare al dolce fico"; *Inf.* 15.66).[27]

Bernardino uses similar vegetative imagery to evoke the relationships between older and younger generations that produce either good Christians or beastly sodomites. Like the Fiesolan people who are likened to "letame," the old, hardened, unrepentant sodomites are made to resemble scorched earth: "terra arsa e abbruciata."[28] Bernardino then extends the metaphor to describe the generational cycle of sodomy as being like the growth cycle of a plant: the earth (the elders of society) is the foundation for the trees (the middle-aged men of society) that produce fruit (the youths of society). Just as in Dante's description of the people of Fiesole, if the earth is bad there is little chance of growing sweet fruit.

Bernardino indicates that middle-aged and older men were "intendenti in iscienza mondana, maestri o in maggiore grado, o secolare o spirituale."[29] Brunetto and the other sodomites that Dante meets in Hell had a similar status in society, and, just as in Bernardino's view, parents were responsible for ensuring the good habits of their children—these men/trees might produce either sweet or bitter fruit. He divided the men/trees into three categories: those who were free of the sin of sodomy, those who had sinned and later repented, and unrepentant sodomites.

E primi saranno alcuni che aranno tanti fiori di soavità d'odore e foglie di delizione . . . e questa prima parte degli alberi è quella che non è abbruciata. E secondi saranno de' sopra detti medesimi a' quali o per fragelità o per altre cagioni

saranno caduti ne' sopradetti peccati e di subito, ricorsi a penitenza e ammendansi, e questa è la seconda parte degli alberi che non sono abbruciati nè arsi. E terzi sono coloro che, nel detto tempo contaminati, indurano e non si vogliono pentere nè ammendare, ma scusano el peccato dicendo che tutti gli uomini da bene sono di quella arte. Indimoniati e nimici della umana generazione che per voi non manca che 'l mondo non si disfaccia intrafatto! E questa è la terza parte degli alberi significata pe' gli uomini valenti che sia abbruciata e arsa.[30]

The similarity between Dante's and Bernardino's use of metaphor suggests that Dante may be reflecting Bernardino's notion that an inclination toward sodomy can be encouraged by one's parents, although of course the sin itself is ultimately the sole responsibility of the sinner. Nonetheless, Bernardino avers that parents have a moral responsibility to instill good habits in their children. A correlative characteristic that both Bernardino and Brunetto use to establish a link between sodomy and Fiesole is the sense of smell. Just as Brunetto speaks of the people of Fiesole as "letame," which clearly suggests a foul smell, so does Bernardino repeatedly preach that practicing sodomy leaves a stench on the body of those who have polluted themselves with this sin.[31]

It is possible that the resemblance in figurative language is coincidental and simply the result of a traditional vocabulary for describing sin, but it is particularly apt that Dante should use such words in Canto 15 since sodomy was a sin so strongly identified with the habits of parents. Moreover, the metaphor of good fruit relates closely to the theological conception of sodomy: sodomy was, according to St. Thomas Aquinas, a sin against nature because it was a sexual activity that could not generate offspring.[32] It is possible, therefore, that early readers of Dante's poem may have perceived in Brunetto's description of Fiesole a thematic association with the sin of sodomy. Dante's encounter with Brunetto allows him to understand the difference between a fruit-bearing plant and one that is sterile.

Like Dante's multifaceted portrayal of Brunetto, the images of sodomites in the many surviving manuscript copies of the *Commedia* do not present us with an uncomplicated picture of homoerotic lust or homophobic condemnation. Rather, in illuminations of the *Inferno*, the sodomites demonstrate homosocial (albeit not homosexual) intimacy that is tempered with guilt and self-loathing. They furthermore amplify the psychological conflict that presents itself to Dante by highlighting both the good nature of Brunetto as well as the shame of his sins.

Of the roughly 850 manuscripts of the *Commedia* dating from the fourteenth and fifteenth centuries, nearly 100 contain illustrations, many of which depict the sodomites and Brunetto Latini. With respect to manuscript illumination in general, it is important to note that the extent of an illuminator's knowledge of the text regarding a particular episode is often difficult to establish, as is the extent to which an illuminator was simply following a model or the instructions of an advisor.[33] There are several examples of illuminated manuscripts (though not necessarily of the *Commedia*) in which marginal instructions indicate how an illuminator was to paint a particular scene; there are also other examples in which an illuminator was asked to modify an image, presumably because the illustrator had not properly carried out the original instructions.[34] Leaving aside the question of artistic paternity, the illuminations would have helped early readers of the *Commedia* to grasp the realism of the poem's narrative episodes. The *Commedia* was a "new" text, and it presented a novel set of figures and situations for illuminators to depict. The illuminations of the sodomites under consideration here differ substantially from one another and should thus be regarded as variations on a single theme—how to portray the sodomites.[35]

Illuminations provide a kind of visual commentary on the poem and enable the reader to interpret the text and serve as mnemonic devices for recalling the spiritual consequences of the different sins.[36] Marginal illuminations and late medieval art in general were also intended to amplify a reader's understanding of a textual source: for example, images might assist a reader/viewer in engaging in meditation and meditative reading.[37] It is fair to assume that illuminations of Dante's *Commedia* might have been used in a similar way and that therefore illuminators presented the reader with images that were particularly memorable or intense.[38] Indeed, scholars suggest that illuminators were most attentive to the dramatic action of the poem.[39] With respect to illuminations of the sodomites, images of Dante and Brunetto emphasize the "double" nature of Brunetto described above (sodomist and teacher) by calling attention to the conflict that this interaction presents to Dante.

The so-called Poggiali Codex (Florence, Bibliotheca Nazionale Centrale, MS Palat. 313, fol. 35v), written in Florence, may date from the fourth decade of the fourteenth century.[40] This manuscript contains commentary by Jacopo di Dante, one of the earliest commentators on the *Commedia*. The illustration for Canto 15 of the *Inferno* depicts Virgil,

Dante, Brunetto Latini, and two other sodomites walking on the burning sands (fig. 1). As in all the illuminated manuscripts, Brunetto and all the sinners and penitents in Hell and Purgatory are naked, whereas Dante and Virgil are clothed. Brunetto is also shown in the company of other sodomites, who are usually running in a group. Significantly, Brunetto takes Dante by the hand, inviting him to walk with him, and in this way the image departs from the text, which indicates that Brunetto pulled at the hem of Dante's gown (". . . che mi prese / per lo lembo . . ." [*Inf.* 15.23–24]).[41] Most illustrated versions of Dante, such as another Florentine version from approximately the same time (Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Strozzi 152, fol. c. 13r; fig. 2), conform to the textual description. In the Poggiali Codex the physical intimacy demonstrated by Dante and Brunetto is repeated by the two sodomites at the right, one of whom places his hand on the other's shoulder while looking



Figure 1. Virgil, Dante, Brunetto Latini and Two Sodomites, *Inferno,* Canto 15. Florence Biblioteca Nazionale, MS Palatino 313, 35v. Reproduced courtesy of the Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze and the Ministero per i Beni e le Attività Culturali

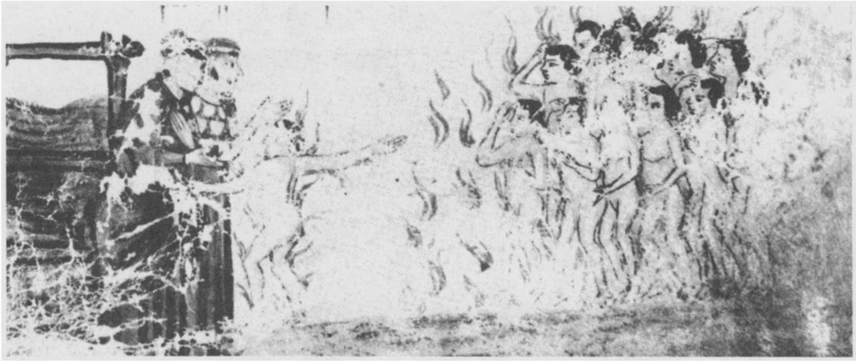


Figure 2. Dante, Virgil, Brunetto Latini taking Dante's hem and the Sodomites in flames, *Inferno*, Canto 15. Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Strozzi 152, c. 13r. Reproduced courtesy of the Ministero per i Beni e le Attività Culturali; any further reproduction of this image is prohibited.

back at Brunetto and Dante. The resulting image demonstrates forcefully how the relationship between Dante and Brunetto could easily slide into physical intimacy, although of course this does not necessarily imply sexual intimacy: it is probable that hand holding among men at this time did not carry sexual connotations.[42]

The same hand-holding gesture is clear in the illustration to Canto 15 of the richly decorated Yates Thompson manuscript (London, British Library, MS Yates Thompson 36, fol. 27r). This Tuscan manuscript is probably to be dated to roughly the middle of the fifteen century and was created for Alfonso d'Aragona. The manuscript's miniatures are attributed to two different artists: Giovanni di Paolo illuminated *Paradiso*, while the identity of the probably Tuscan illuminator of *Inferno* and *Purgatorio* has long been the subject of debate.[43] The illustration for Canto 15 of the *Inferno* shows a couple of anomalies (fig. 3). Significantly, Brunetto appears first as a young man pulling on the hem of Dante's garment and then as an elderly bearded man walking alongside Dante. Figures often appear several times in a single illustration, as the narrative progresses in a linear fashion across the surface of the page.[44] Brunetto's change in physical appearance is, however, noteworthy. Additionally, when Brunetto and Dante walk together they are holding hands, although this is difficult to see in the miniature. Here, the hand-holding gesture is a deliberate choice, because Brunetto, when he is depicted as a young man, grabs the



Figure 3. Virgil, Dante, Brunetto Latini and the running Sodomites, *Inferno*, Canto 15. London, British Library, MS Yates Thompson 36, 27r. © The British Library Board.

hem of Dante's garment (as per the text); when he is depicted as an older man in the same image, Brunetto holds Dante's hand. The meaning of Brunetto's two depictions, first as a youth and then as an older man, is unclear, but obviously the change is intentional and is most likely a strategy used by the illuminator, or the consultant who helped to develop the program of the illuminations, to emphasize what he thought was a salient feature of the story, worthy of being impressed in the viewer's memory.[45] It is possible that the clean-shaven Brunetto is in some way a depiction of the young face that Dante seeks when he is unable at first to recognize his former teacher: "io, quand' el suo braccio a me distese, / fic[c]aï l'occhio per lo cotto aspetto, / sì che 'l viso abrusciato non diffese / la conoscenza suä al mio intelletto" (*Inf.* 15.25–28). In this case, the image of a young Brunetto may be the artist's attempt to represent the Brunetto that Dante sees beneath the scorched skin. Although the intention of this unique representation remains uncertain, it does emphasize the age difference between Dante and Latini, reinforcing the transgenerational dimension of their relationships while also emphasizing that for Dante this moment is about confronting his own past, that is, the past he shared with a (then) younger Brunetto. It might be imagined, therefore, that Brunetto is depicted in the first instance as a mature but not old man, belonging to the category of sodomites described by Bernardino as those who could still chose to correct their ways. In the second instance, he is depicted as

an old man, a hardened sodomite who is, as Bernardino suggested, like scorched earth ("terra arsa e abbruciata"). By picturing Latini as he would have physically appeared before Dante's eyes in Hell, and also as he would have appeared in the memories that Dante searches to find within the scarred face of Brunetto, the illustrator underscores what elements of the story were emotionally relevant for contemporary readers.

The illumination of Canto 16 in a manuscript at Chantilly (Chantilly, Musée Condé, MS 597, fols. 113v, 114r) is one of the most psychologically engaging of all illustrations and again emphasizes Dante's subjectivity and how he would have seen Latini (fig. 4).[46] By differentiating the expression of each figure, the Chantilly illumination adds a dramatic dimension to the *Commedia*. The Chantilly manuscript is also the best-known copy of one of the earliest commentaries written on the *Commedia*, probably completed between 1327 and 1328 (though possibly as late as 1350) by Guido da Pisa.[47] As with other commentators, Guido takes the literal meaning of sodomy and describes it as "the sin of sodomy . . . that which stains both clerics and laics."[48] This description appears on the same page as the illumination depicting Dante's downcast eyes, the elegant pose of Brunetto, and the mass of terrified sodomites organized on a horizontal axis. The Chantilly manuscript is sensitive in its portrayal of clearly differentiated facial expressions, which lead the viewer from Dante's shame (or perhaps reverence) to Brunetto, his mentor, who appears unaware of the conflicting emotions evident on Dante's face. Finally, the eye of the reader moves right across the page and rests on the continual pain felt by the sodomites. In this way the movements of the reader's eye would have mirrored the implied movement of Dante's eyes,



Figure 4. Virgil, Dante, Brunetto Latini and the running Sodomites, *Inferno*, Canto 15. Chantilly, Musée Condé, MS 597, 113v., 114r. Photo credit: the Réunion des musées nationaux / Art Resource, NY.

which, one imagines, would look first at Brunetto and then at the sodomites behind him. Furthermore, the contrasting facial expressions of Dante, Brunetto and the sodomites lead the reader sequentially to empathize with three (or four if we include Virgil) distinct subjective interpretations of the same moment. Because it emphasizes the contrasting emotional states of each figure and the group of sodomites as well as demonstrates their subjective isolation from one another, the illumination heightens the dramatic action of the story and draws out themes about which the text is nearly silent: the contrast between the saddened Dante (perhaps overwhelmed by shame for Brunetto's fate) and the proud (perhaps oblivious) Brunetto. Dante's expression reveals a combination of anxiety and pleasure that homosocial and homosexual relationships elicited, and it conveys his awareness of both the sin of sodomy that Bernardino condemns as well as the kind of intimacy between older and younger men that Dante remembers. Although in our own social context, such relationships have been deemed immoral, it must be recalled that in Dante's time these relationships may have held other meanings.

It is also pertinent to recall that at this point in the poem, as noted above, Brunetto is instructing Dante to learn from his better qualities (e.g., when he exhorts Dante to read his writings, to follow the path toward immortality) and to avoid Fiesolan politics (which, as argued above, was characterized with figures similar to those used to describe sodomy). Therefore, in this image, as Dante looks both toward Brunetto and the horrified sodomites, he is again confronted with the double nature of Brunetto: his worthiness as a scholar (seen in his proud oratorical gesture) and his sexual sin.

Of all of the representations of the sodomites, this complex image has received the most commentary from contemporary art historians, and their reactions are worth considering as a way of gauging our own shifting attitudes toward images of homosexuals. Millard Meiss describes Brunetto's gestures as a "conspicuously formal oratorical posture" that makes "the decision of the painter to give so formal a posture to a naked man seem shocking."[49] Michael Camille, in turn, attempts to relate this rhetorical gesture to the pagan idol statues that Meiss cites as a possible influence on the Pisan illuminator of the manuscript. Arguing that the idol "was the most common propaganda image of the 'other' in medieval art," Camille suggests that Brunetto's erect rhetorical gesture marks him as a sodomite, and thus as "other."[50] Camille remarks that, even though "anyone could

engage in an act of sodomy, the physiognomic propensities of the sodomite literally marked his predilection on his body."[51] Camille is careful not to suggest that early modern bodies had their sexuality "written" upon them in the same way that, for example, the body of a gay man today (i.e., gestures, voice, expressions) is often taken as an index of his sexuality. He does, however, argue that medieval physiognomy "still denoted subjects and 'types.'" and therefore that Brunetto's sexual preferences can be seen on his body in some way.[52] This reflects a number of differences between late medieval and contemporary notions of homosexuality: even if we cannot claim that the illuminator used contemporary codes of "homosexual bodies" to distinguish Brunetto's body, then perhaps some appropriate historical sign served the illuminator for revealing Brunetto's sexuality to contemporary readers. For example, perhaps the illuminator used the figure of the "idol" to mark Brunetto's body. Nonetheless, just because the medieval idol signified "otherness," it does not mean that a person (or the depiction of one) adopting a similar gesture signified "otherness" in the same way.[53] Camille's well-meaning if inaccurate interpretation of Brunetto's pose epitomizes the difficulty we face in divorcing ourselves from preexisting concepts of sexuality. The archives of the Office of the Night, however, force us to reconceptualize sexuality, to understand that in Dante's era sodomy was understood to be a shameful act, although in some cases it could be transient in nature and in others the result of persistent habit.

Bernardino's sermons speak of sodomy as a habit, but one that could be broken. Thus Brunetto's pose—his pride despite his nudity—is ironic in the same way that his speech is ironic when he appear to unwittingly condemns himself in his discussion of the Fiesolans. The image, which shows him unaware of his own shameful state of being, may have been designed to heighten the viewer's empathy for Dante as he looks with ambivalence, perhaps sadness, at the absurd posture of the man who once taught him. Posed side by side, Brunetto and Dante illustrate the double meaning of sodomy in early modern Italy—as both a social practice that created bonds between younger and older men and a shameful sin.

The Chantilly manuscript, then, like all the manuscript illuminations of Canto 15 discussed so far, reiterates the importance of the relationship between Dante and Brunetto. Through the depiction of physical contact these illuminations demonstrate the emotional closeness between the two. This physical closeness does not convey conclusively that there was a

sexual relationship between the master and student, but it privileges the narrative and hence the literal meaning over the allegorical reading. Instead of debating the actual sexual preference of Brunetto, as modern historians have been concerned with doing, what we should acknowledge is that by placing his mentor among the sodomites, Dante was likely aware that he was raising the issue of pederastic relationships in readers' minds, even though the exact nature of the relationship between Pilgrim and sinner remains unclear. It is Dante's emotional response to finding his teacher in Hell that these illustrations emphasize.

Canto 26 of *Purgatorio* is perhaps more suggestive than Canto 15 of the *Inferno*—and also more problematic. Although the visual representations of these penitents would indicate to modern eyes a much more sexually charged interaction, unlike in Hell, the interactions between Dante and the penitents of lust are not inflected with sexual tension since their relationships do not conform to the transgenerational model. As such, the performance of intimate acts (kissing), which the penitents are ordered to do, is drained of its eroticism because the participants could not be imagined to take sexual pleasure in the rite. Nonetheless, the demonstration of brotherly affection that the penitents obligingly perform would presumably result in mutual and innocent pleasure.

Although the question of whether the sodomites in Hell are actually guilty of sexual deviance still attracts critical attention, there is no debate about the sinful disposition of those on the seventh tier of Mount Purgatory who form two groups of penitents that circle the mountain in opposite directions, the one weighted down by natural lust, the other by unnatural lust. As the two groups pass by each other, they exchange an embrace or a kiss before continuing on their way while crying out the name of their sin.

> . . . per lo me*zz*o del camino acceso
> venne gente col viso incontro a questa,
> la qual mi fece a rimirar sospeso.
> Lì veggio d'ogne parte farsi presta
> ciascun' ombra e bas[c]iarsi una con una
> senza ristar, contente a breve festa:
> . . .
> Tosto che parton l'acoglienza amica,
> prima che 'l primo passo là trascorra,
> sopra gridar ciascuna s'afatica:

la nova gente: "Sodoma e Gomorra";
e l'altra "Nella vacca entra Pasife,
perché 'l torello a sua lussuria corra."
(*Purg.* 26.28–42)

The sodomites circle Mount Purgatory from west to east, against the sun, symbolizing the belief that they once sinned against nature.

La gente che non vèn con noi, offese
di ciò per che già Cesar, trionfando,
"Regina" contra sé chiamar s'intese:
però si parton "Sodoma" gridando,
rimproverando a sé, com' ài udito,
e aiutan l'arsura vergognando.
(*Purg.* 26.76–81)

The reciprocal affectionate kiss shared by the sodomites and heterosexual would have been understood as being "less sexual . . . in premodern Europe than it would be . . . today."[54] Joseph Pequigney notes that "these kisses of agape recall and replace the erotic kisses once relished by the lustful," and Charles Singleton has remarked that they recall the "holy kiss" of which St. Paul wrote, "Salutate invicem in osculo sancto" (Rom. 16:16).[55] The brief embrace shared by the two groups of penitents exemplifies a degree of moderation that they lacked in life and that now serves as the basis of their quest for moral perfection. The purpose and meaning of the kiss in Purgatory have been subtly inverted. If it was acceptable to depict two men kissing in representations of this canto, it is likely because in the Florentine popular imagination such intimacy between men of the same generation was not thought of as being sexual in nature.

Comparing Dante to Bernardino in this instance once again may serve to illuminate how early modern readers of the poem might have interpreted Dante's portrayal of sodomy. Particularly, the self-accusations that the penitents perform after kissing one another—the penitents of unnatural lust crying "Sodoma e Gomorra" and the penitents of natural lust crying, "Nella vacca entra Pasife, / perché 'l torello a sua lussuria corra"—may be taken as a sign of the confession necessary to effect purgation. In one sermon, Bernardino contends that uttering the word sodomy serves to purge sodomy from the air:

Tu dirai: Perchè la nomini tu in prediche? Si fa come una utriaca, e una medicina alla soddomia; come nell' otriaca si mette il tiro velenoso per spegnere gli altri

veleni, così la predica è il tiro dell'otriaca composta con molte cose per medicina a' soddomiti. In uno sermone di santo Agustino, dove il nomina, dice ch'egli è fatto il nominarlo in correzione, come un fuoco grande che purga la cattiva aire corrotta. Il fuoco col focoso parlare per riprenderlo, purga la corrotta aire della soddomia.[56]

In a sense, sodomy is ironically made to destroy itself by verbal expression. Records from the Office of the Night suggest that forcing people to confess their acts of sodomy and thus speak about sodomy was an effective means of curbing the crime of sodomy. According to Florentine laws created in 1432 to police sodomy, men who confessed themselves to the Office before being accused of the crime were absolved of any fines or penalties.[57] Men were willing to confess merely to avoid incurring a heavy penalty for being convicted of sodomy, as were others who had reason to believe they would be arrested, either because someone else who had been brought before the magistrate had named them or because they knew they had been denounced.[58] This legal option suggests that for sodomy, unlike for other crimes, the true punishment was the confession itself. It is worth noting that long before this historical information came to light, Michel Foucault theorized that controls over sexuality are developed by creating discourses on sex. He writes that "the confession was, and still remains, the general standard governing the production of the true discourse on sex."[59] From this perspective, then, the proceedings of the Office of the Night reflect a general attitude to incite discourse upon sodomy as a means of control. Not merely a means of extracting monetary fines from sodomites, the Office of the Night was also a means of making sodomy speak for and of its self. Although it was an institution created at a specific moment in Florentine history, there is nonetheless a similarity between the punishment that Dante imagines for the sinners of lust in Purgatory and the punishment created by the Office of the Night: both the penitents and sexual criminals are compelled to name their crime as part of their punishment.

The inhabitants of the seventh tier are not impenitent sodomites like Brunetto Latini. Their punishment necessarily reflects this difference: these men may still purge themselves of their sinful disposition, and thus their punishment incorporates a confessional ritual. Several early manuscript illuminations treat this moment in *Purgatory* with what seems, to modern eyes, an attitude of tenderness. One of these is an Italian manuscript, possibly from Naples, from the middle of the fourteenth century

(Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Arsenal 8530, fol. 105v).[60] Although Brieger and Meiss have dismissed the schematic drawings of this manuscript as "mediocre," their content is interesting.[61] At the left-hand side, the illustration for Canto 26 shows Dante and Virgil looking at three pairs of men embracing (fig. 5). The gesture of the middle couple is especially tender and is perhaps one of the earliest surviving images of the Middle Ages to depict physical intimacy between two men, at least one of whom was known to prefer homosexual relationships. The figures of Dante and Virgil are repeated at the right of the page, this time looking at two pairs of bulls, presumably an image of the bull mounting Pasiphae in the brazen cow.[62] Their appearance is obviously a reference to the fact that the sinners of natural lust identify themselves with the story of Pasiphae.[63] The inclusion of Pasiphae establishes a relationship between the act of kissing and the original act of lust for which the penitents are being punished. The effect of this may have been to emphasize the erotic nature of the first act (the sin of lust) while also to remind the reader of its punishment, in this case a kiss. By contrasting one act against the other in this way, the illumination once again seems to deny any sexual reading of the kiss. It also draws attention to non-narrative elements of the story—here, allusions to classical antiquity, which is in further contrast to the psychological engagement illustrated in depictions of Canto 15 of the *Inferno*.

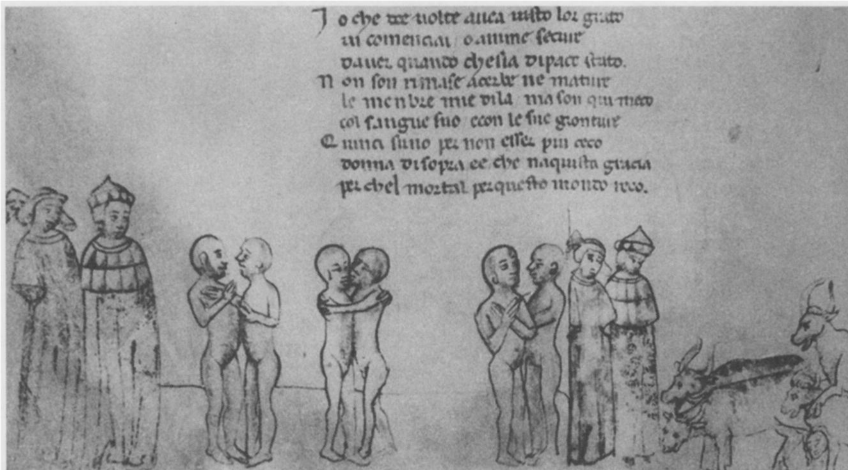


Figure 5. Virgil, Dante, Penitents of Natural and Unnatural Lust, *Purgatory*, Canto 26. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Arsenal 8530, 105v. Reproduced courtesy of the Bibliothèque nationale de France.

An image in a Venetian manuscript from the late fourteenth century (Venice, Biblioteca Marciana, MS it.IX.276, fol. 46r) has similar erotic overtones. The illustration for Canto 26 is in two tiers, the upper section depicting (from left to right) Dante speaking to Guido Guinizelli, whom he meets among the lustful, and four couples of men kissing amid flames emanating from the ground (fig. 6). The schematic quality of the illumination imbues it with a stillness that makes the embrace between the two men seem anything but fleeting. However, certain details such as the inclusion of facial hair on the male figures indicate that the image was not meant to be erotically charged. Beards, in early modern Florence, were typically signs of the end of boyhood and hence the end of the period during which a young male may have been used as the passive partner in homosexual intercourse.[64] The presence of facial hair restricted the viewer's ability to objectify the young male body, as it indicated that the body belonged to an older class of manhood—those to whom the power of sodomizing youths belonged. Hence this illumination shows us functionally incompatible couples that could not be imagined to find sexual

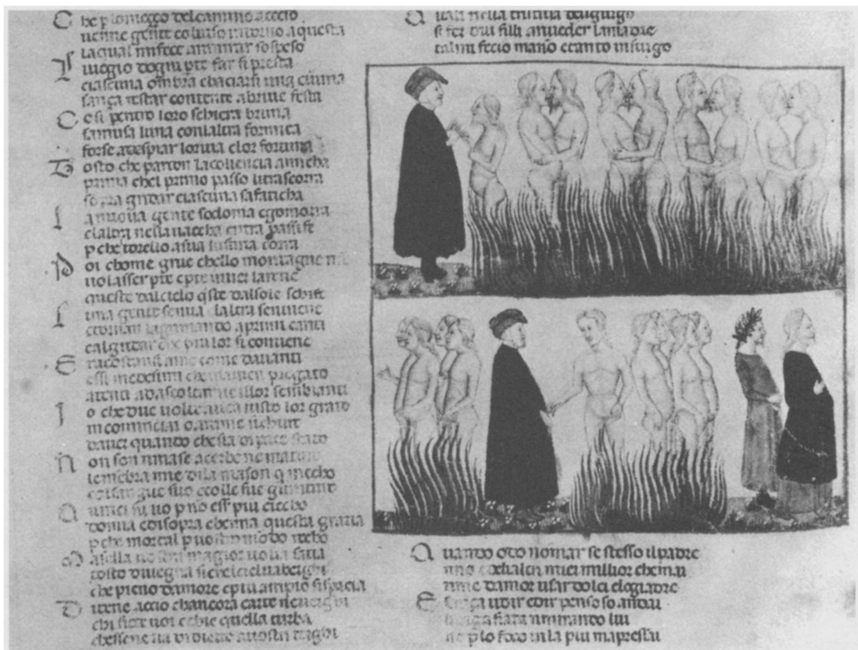


Figure 6. Dante, Guido Guinizzelli, the Penitents of Natural and Unnatural Lust, *Purgatorio*, Canto 26. Venice, Marciana, MS it.IX.276, 46r.

pleasure in their embrace. In an age when homosexual relationships between men of the same generation were apparently never spoken of, either in good or bad contexts, it may be that the illuminator was confident that such a depiction would not have conveyed an erotic connotation. For this reason, the image speaks powerfully about medieval sexuality in that it displays a physically intimate act that is likely absent of any erotic power.

Besides not being erotic, it is possible that the image nevertheless evoked at the same time a feeling of disgust. A later illustration of this very group of penitents perhaps suggests that the embrace between the sinners of natural and unnatural lust may have been displeasing and therefore willingly forgotten. In the Florentine Duomo, Domenico di Michelino's *Dante as the Poet of the Divine Comedy* (1465), painted from a design by Alesso Baldovinetti, depicts Dante holding in his left hand an open copy of the *Commedia* for the city of Florence to read (figs. 7 & 8). The image bears witness to the fact that fifteenth-century Florentines were



Figure 7. Domenico di Michelino, Dante as the Poet of the *Divine Comedy*, 1465. Florence, Opera di S. Maria del Fiore.

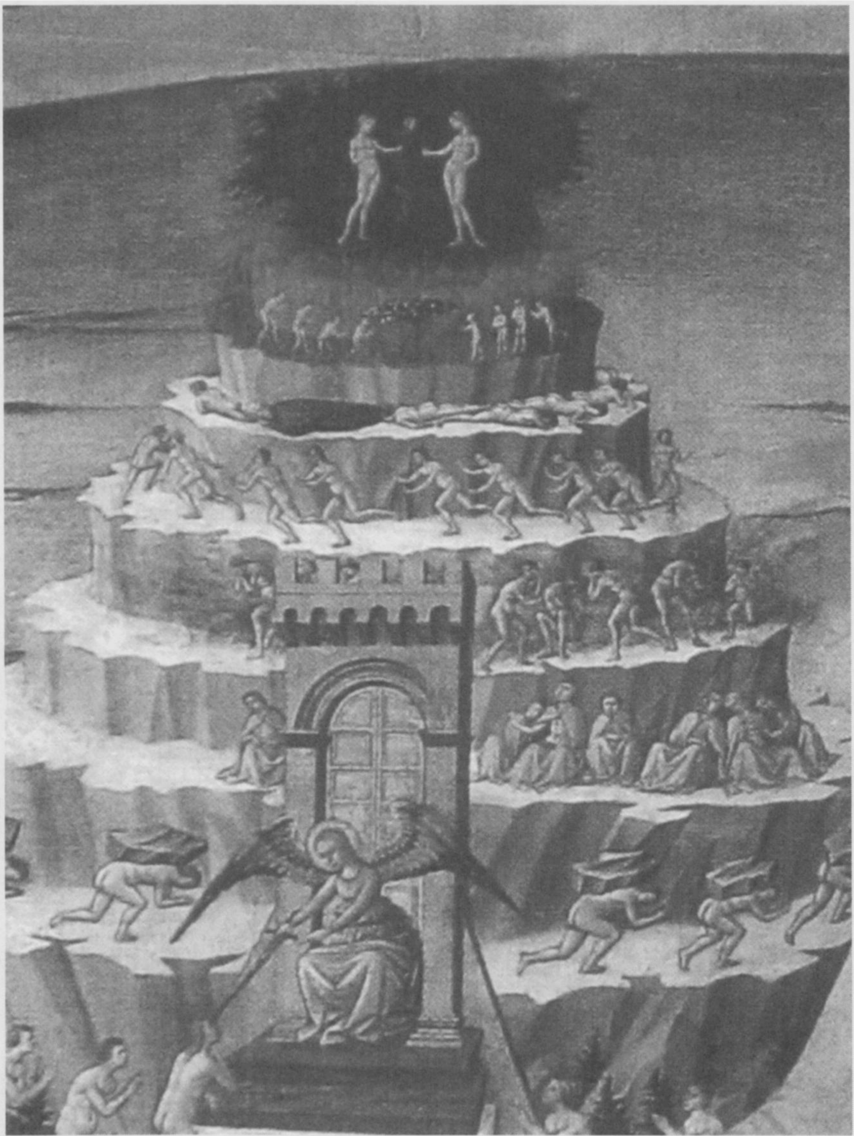


Figure 8. Domenico di Michelino, Dante as the Poet of the *Divine Comedy* (detail), 1465. Florence, Opera di S. Maria del Fiore.

becoming increasingly familiar with the poem's narrative—readings of Dante took place in the cathedral in the late 1420s, and in 1432 by the Franciscan Antonio of Arezzo.[65] In Baldovinetti's image Dante gestures with his right hand toward the left side of the painting, where Mount Purgatory and a group of sinners descending into Hell appear. Michelino depicts penitents on each of the first six cornices but portrays the seventh as simply a band of flames. Though the artist may have decided not to include the lustful for lack of space, it is possible that he had another reason in mind for their omission. A more dramatic omission is evident in an early engraving of about 1470–80 by Baccio Baldini, which was freely adapted from Baldovinetti's painting (Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Strozzi 148, attached to inner bindings; fig. 9).[66] The most remarkable alteration in the print is the omission altogether of both the sixth and seventh cornices, including both groups of penitents. The omission perhaps betrays some willingness on the part of the artist to ignore these two groups of penitents.



Figure 9. Baccio Baldini, print after Domenico di Michelino's "Dante as the Poet of the *Divine Comedy*," after 1465. Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Strozzi 148, attached to inner bindings. Reproduced courtesy of the Ministero per i Beni e le Attività Culturali; any further reproduction of this image is prohibited.

Following the revival of the Republic of Florence in 1494, stringent laws against sodomy were enacted. These laws were perhaps partly due to the influence of the controversial Dominican friar, Girolamo Savonarola, who preached widely against sodomy.[67] Savonarola's influence is attested by the fact that on December 31, 1494, the council overwhelmingly approved new laws against sodomy that were so harsh that punishment for an adult's third offence was death by fire.[68] Savonarola's strict morality concerned a variety of issues, not just homosexuality, and even reached into the realm of visual art. In fact the friar is known to have called on painters "to white-wash or destroy those images which were not proper and paint images which would be more pleasing to God and to the Virgin."[69] The work of Botticelli is frequently thought to display the influence of Savonarola, although to what degree is a matter of controversy.[70] The context of Savonarola's influence, therefore, sheds some light on how to interpret Botticelli's drawings for Dante's *Commedia* and lets us consider how representations of the sodomites evolved from the late Middle Ages to the High Renaissance. Although the differences between Botticelli's images and those of the manuscripts considered above cannot conclusively be attributed to shifting perceptions of sexuality, it is possible to speculate that the political tensions arising from the formation of the new republic and a culture of increasing homophobia favored representations of sodomites that were less than sympathetic.

Like other works believed to reflect Savonarola's influence on Botticelli, the drawings for Dante's *Commedia* may have been created for the artist's personal pleasure.[71] The origins of the drawings, however, are obscure. They are probably related in some way to a now lost manuscript copy of the *Commedia* created for Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici and to the 1481 edition of the poem that was accompanied by engravings after lost drawings by Botticelli.[72] Botticelli's depiction of Dante's encounter with Brunetto Latini in the seventh circle of Hell differs strikingly from earlier extant representations of the subject (Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Regin. Lat. 1896, fol. 99r; figs. 10 and 11). Depicted from above, this scene positions the two figures on different levels, Brunetto standing below Dante straining upward to speak with his pupil in a posture that contrasts strikingly with earlier illuminations, which showed the two walking side by side and hand in hand. Most notably, at least two-thirds of the page contains images of sinners in the throes of agony. The emphasis of this image falls heavily weighted on the

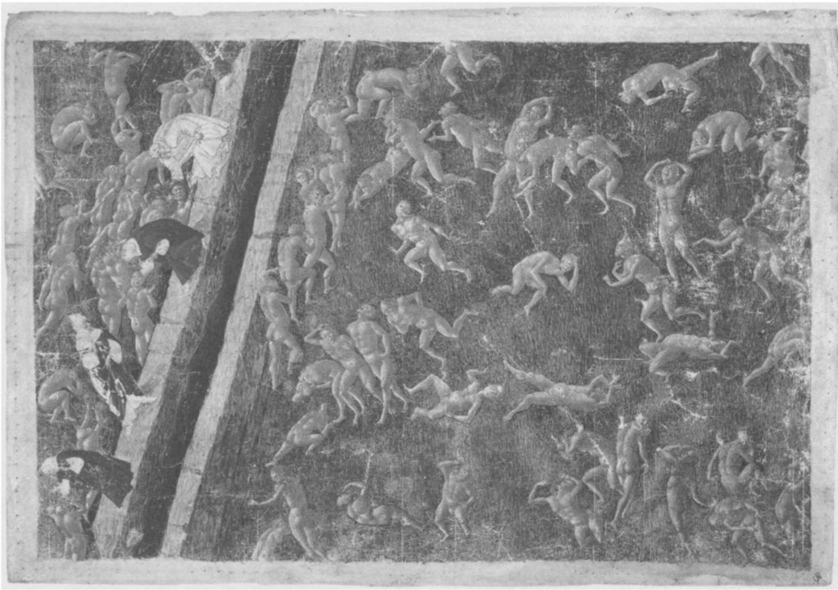


Figure 10. Sandro Botticelli, Dante, Virgil, Brunetto Latini and the Sodomites, *Inferno*, Canto 15. Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Reginense Lat. 1896, 99r. © 2009 Biblioteca Apostolica Vaticana, by permission of Biblioteca Apostolica Vaticana, with all rights reserved.

punishment and minimizes the relationship between Dante and Brunetto. Though Botticelli's drawing is much more dramatic than the parallel image in the Chantilly manuscript, he makes no effort to capture the emotional character of the scene.

Perhaps the most striking difference between the early Dante illustrations of the sodomites and Botticelli's is exemplified by his portrayal of the penitents of unnatural and natural lust in Purgatory enclosed in a cloud of fire (Berlin, Kupferstichkabinett, MS Hamilton 201 [Cim. 33]). Unlike the images discussed earlier, Botticelli's does not show any of the penitents in the act of kissing (figs. 12 and 13). Rather, they are shown engulfed in flames, some seemingly overcome by fits of coughing, others holding their heads in grief. The air of serenity in the episode and the spirit of concord among the penitents found in earlier illuminations is here replaced by a scene of extreme suffering more characteristic of infernal punishment than purgatorial atonement.

Botticelli's drawings clearly accentuate the aspect of physical torment, which serves to distinguish the greater attention earlier illuminators gave

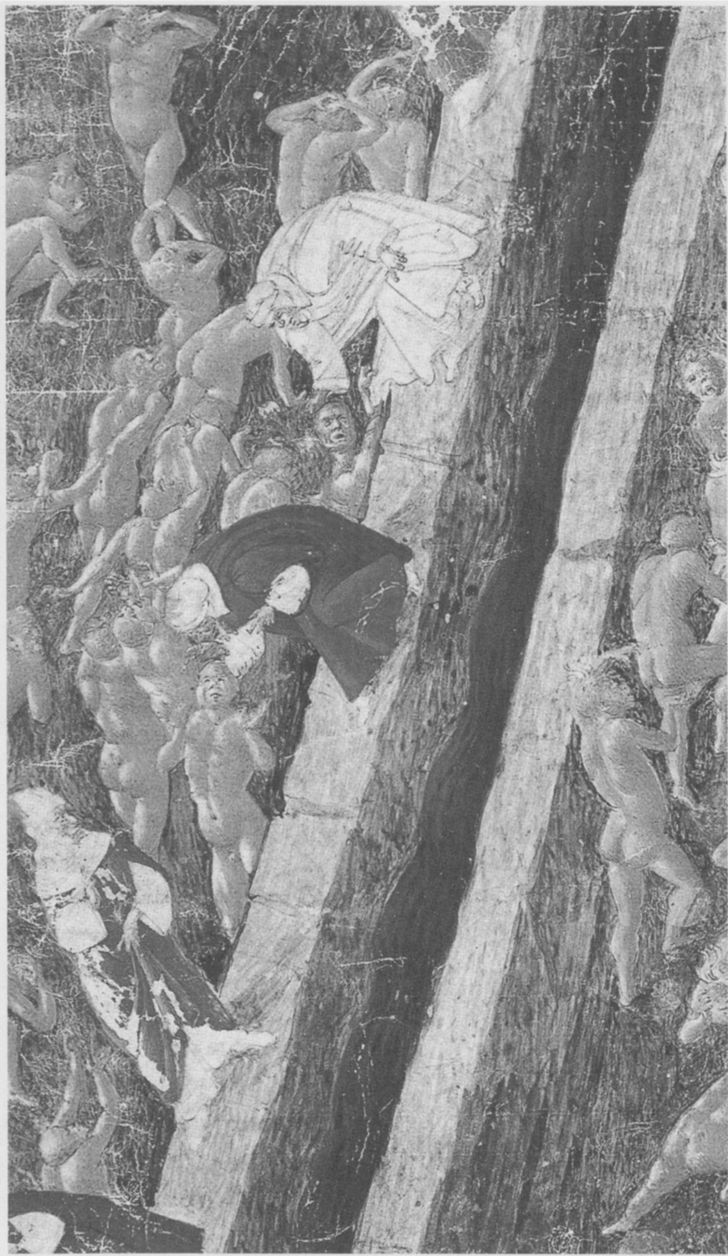


Figure 11. Sandro Botticelli, Dante, Virgil, Brunetto Latini and the Sodomites (detail). Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Reginense Lat. 1896, 99r.

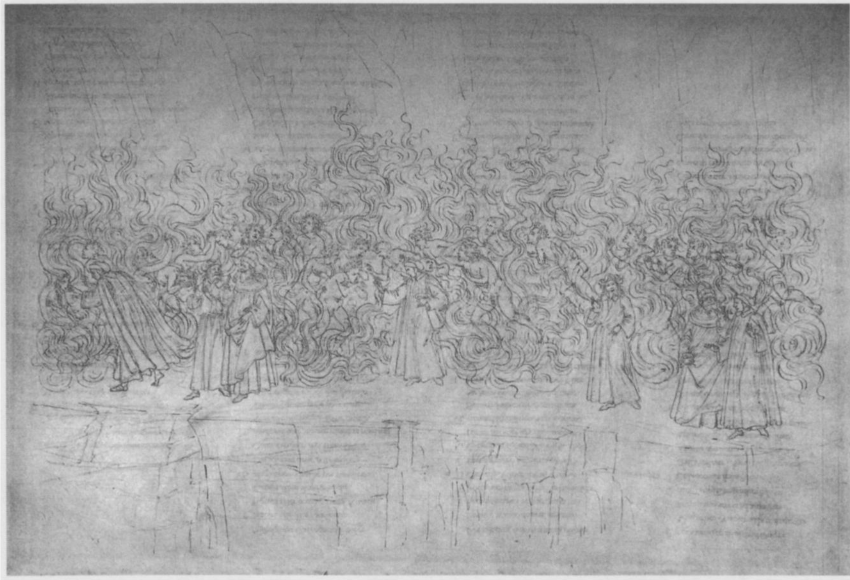


Figure 12. Sandro Botticelli, Dante, Virgil, and the Penitents of Lust, *Purgatorio*, Canto 26. Berlin, Kupferstichkabinett, MS Hamilton 201 (Cim. 33). Photo credit: Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz / Art Resource, N.Y.

to the emotional and psychological relationship imagined to have existed between Brunetto and Dante. Despite the renown accorded his artistic achievement, Botticelli's illustrations generally and not solely those of the sodomites create a sweeping impression of intense suffering in the afterlife without engaging the interpersonal dynamic of the poem's characters to nearly the same degree as did the earlier manuscripts. If nothing else these images are a powerful testament to the fact that neither they nor those of the earlier manuscripts can be dismissed by scholars as simply "illustrations" of the *Commedia*. They present interpretations of the poem in and of themselves: though in each case ostensibly the same content is portrayed, each is directed to a very different effect. Ironically, the images most lacking in sexual content are the most emotionally charged. The seemingly detached relationship between Brunetto and Dante illustrated in the Chantilly manuscript depicts a more emotionally complex relationship than does the kiss shared by the penitents in the Biblioteca Marciana manuscript. Insight into the homoerotic (and homosocial) themes of fifteenth-century Florence is to be gleaned, it seems, not so much from



Figure 13. Sandro Botticelli, Dante, Virgil, and the Penitents of Lust, *Purgatorio*, Canto 26 (detail). Berlin, Kupferstichkabinett, MS Hamilton 201 (Cim. 33). Photo credit: Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz / Art Resource, NY.

visual representations of sodomites as from problematic and emotionally complex depictions of homosocial relationships.

University of Toronto
Toronto, ON, Canada

NOTES

This paper was originally prepared as part of my MA thesis on homoeroticism in early modern Florentine art. My thanks to David McTavish at Queen's University, Kingston, for his guidance and encouragement.

1. For a discussion of the theology of sexual sin in the work of Thomas Aquinas and its relationship to Dante, see Joseph Pequigney, "Sodomy in Dante's *Inferno* and *Purgatorio*," *Representations* 36 (1991): 22.

2. John E. Boswell, "Dante and the Sodomites," *Dante Studies* 112 (1994): 63–75, at 63.

3. All quotations are from Alighieri, Dante, *Dantis Alagherii Comedia: Edizione critica per cura di Federico Sanguineti*, ed. Federico Sanguineti (Florence: SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001).

4. Michael Camille, "The Pose of the Queer: Dante's Gaze, Brunetto Latini's Body," in *Queering the Middle Ages*, ed. Glenn Burger, and Steven F. Kruger (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), 57–86, at 61.

5. Ibid., 61–62, for a brief summary of arguments regarding the sin of Brunetto Latini. Those mentioned here are Richard Kay, *Dante's Swift and Strong* (Lawrence: Regents Press of Kansas, 1978); Peter Armour, "Dante's Brunetto: The Paternal Paterine?" *Italian Studies* 38 (1983): 1–38; and Diane Culbertson, "Dante the Yahwist, and the Sins of Sodom," *Italian Culture* 4 (1983): 1–19. On Brunetto's having written in French rather than in Italian, see André Pézard, *Dante sous la pluie de feu* (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1950), part 1, chaps. 4 and 5. See also Richard Kay, "The Sin(s) of Brunetto Latini," *Dante Studies* 112 (1994): 19–31; and, more recently, Gregory B. Stone, "Sodomy, Diversity, Cosmopolitanism: Dante and the Limits of the *Polis*," *Dante Studies* 123 (2005): 89–129.

6. This has been treated in-depth by many authors. For a concise summary, see Jean Pépin, *Dante et la tradition de l'allégorie* (Montréal: Institut d'études mediévales, 1970).

7. See Boswell, "Dante and the Sodomites," 65–66. Pequigney also convincingly dismisses Kay and other revisionist scholars.

8. Camille, "The Pose of the Queer," 61, notes that "Boccaccio, for instance, discussed how easy it was for 'young' and 'timorous' students to 'obey both the proper and improper demands of their teachers.'" See also Boswell, "Dante and the Sodomites," 68, for analysis of Boccaccio's commentary. It should be noted that although Brunetto did give Dante lessons, he was never his school teacher, but only a mentor. This, however, does not negate the fact that their relationship corresponded with traditional models for transgenerational relationships.

9. See Michael Rocke, *Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence* (Oxford: Oxford University Press, 1996), 135.

10. Ibid., 4–5. "Sodomy was ostensibly the most dreaded and evil of sexual sins . . . yet in the later fifteenth century, the majority of local males at least once during their lifetimes were officially incriminated for engaging in homosexual relations."

11. The quotation is from Joseph Pequigney, "Sodomy in Dante's *Inferno* and *Purgatorio*," 26–27, where the interpretations of Pézard and Kay are discussed.

12. *Inf.* 15.104–5: "Saper d'alcuno è bono; / degli altri fie laudabile tacerci, / ché 'l tempo seria corto a tanto sòno."

13. "Tutta Toscana usanza di soddomia. Scùsati pure che sia usanza, e non ne curare che cresci il peccato con quello scusare che di' egli è usanza. Soddoma se l'aveva preso per usanza, e pure fu da Dio incesa. È una usanza tra voi di parte, o guelfa of ghibellina; mai la lascerete se non quando il diavolo ve ne porterà." San Bernardino of Siena, *Le prediche volgari*, ed. Ciro Cannarozzi, 5 vols. (vols. 1, 2: Pistoia: Tip. Cav. Alberto Pacinotti; vols. 3–5: Florence: Libreria Editrice Fiorentina, 1934–1940), vol. 4, 116. Unless otherwise noted, all citations from San Bernardino refer to the Cannarozzi edition. See Rocke, *Forbidden Friendships*, 42, for commentary on this passage.

14. For discussion of Pope Gregory XI and incidental evidence that associates Florence with sodomy during the Middle Ages and Renaissance, see Rocke, *Forbidden Friendships*, 3, as well as his introduction.

15. For information regarding kinship communities that institutionalize or ritualize transgenerational homosexual relationships, see David F. Greenberg, *The Construction of Homosexuality* (Chicago: University of Chicago Press, 1988), 38.

16. The rising concern about sodomy is outlined by Rocke, *Forbidden Friendships*, 19–44.

17. On Bernardino's life, see Iris Origo, *The World of San Bernardino* (New York: Harcourt, Brace & World, 1962), chap. 1.

18. Ibid., 16. See also Michael Rocke "Sodomites in Fifteenth-Century Tuscany: The Views of Bernardino of Siena," in *The Pursuit of Sodomy: Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*, ed. Kent Gerard and Girt Hekma (New York: Haworth Press, 1989), 7–31.

19. A recent study on some literary qualities in Bernardino's sermons may be found in Lina Bolzoni, *La rete delle immagini: Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena* (Turin: Einaudi, 2002), chap. 4.

20. The familial nature of sodomy has been noted by Rocke, "Sodomites in Fifteenth-Century Tuscany."

21. San Bernardino of Siena, *Le prediche volgari,* vol. 2, 39.

22. Ibid., 39.

23. San Bernardino of Siena, *Le prediche volgari di san Berndardino da Siena,* ed. Luciano Banchi, 3 vols. (Siena: Tip. edit. all'inseg. di S. Bernardino, 1880–1888), vol. 3, 259.

24. On this familial language, also see Stone, "Sodomy, Diversity, Cosmopolitanism," where it is argued that sodomy was considered to be "against nature" because it did not create offspring. Brunetto, it is argued, did create offspring in the sense that he created poetry (which elsewhere in the *Commedia* Dante writes is an art that is not against nature).

25. "Vecchia fama nel mondo li chiam'orbi; / gente è avara, invidiosa e superba: / dai lor costumi fa' che tu ti forbi" (*Inf.* 15.67–69).

26. Kay, *Dante's Swift and Strong,* 23. The emphasis given to political history in this passage of Canto 15 compels Kay to argue that the allegorical meaning of sodomy is the "perverse" belief that Florentines should not claim allegiance to Rome. In doing so, he denies the literal meaning of sodomy altogether: "Brunetto emerges as [someone who has] . . . led Florence into political and moral disorder, impelled by their desire for fame. [His] presence in Hell must have been calculated to shock the contemporary reader and urge him to reflect deeply on the cause of [his] damnation, since he presumably knew that [his] sexual reputations [was] spotless . . . Their presence in Hell was an invitation to every Florentine to reconsider the values of the society in which he lived and to rediscover the true principles of the natural order, " 22–23. Kay denies the literal meaning of sodomy, however, in light of information already discussed, it can hardly be supposed that the sexual reputation of either Brunetto or any of the other men mentioned in the third tier of the seventh circle of Hell was known to be spotless.

27. On the possible biblical source for Dante's "dolce fico" see Peter Armour, "Brunetto, the Stoic Pessimist," *Dante Studies* 112 (1994): 1–18, 4.

28. San Bernardino of Siena, *Le prediche volgari,* vol. 2, 50.

29. Ibid, 50.

30. Ibid., 50–51.

31. Ibid., 35.

32. On the theological interpretation of sodomy and St. Thomas Aquinas, see Joseph Pequigney, "Sodomy in Dante's *Inferno* and *Purgatorio,*" 23.

33. On programs of illumination and instructions to illuminators, see Jonathan J. G. Alexander, *Medieval Illuminators and Their Methods of Work* (New Haven: Yale University Press, 1992), chap. 3.

34. Ibid., 54–60.

35. Ibid., 52, on the importance of tradition in manuscript illumination. On the proliferation of manuscript texts, see the introduction to Jonathan J. G. Alexander, *Italian Renaissance Illuminations* (New York: George Braziller, 1977).

36. On illuminations of Dante as commentary, see Peter Brieger, Millard Meiss, and Charles S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy* (London: Routledge & Kegan Paul, 1969), vol. 1, 83.

37. For general information regarding the memorative function of medieval manuscripts, see Mary Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990). On the manifold meanings of manuscript illuminations, particularly marginalia, see Michael Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992). I have argued a similar thesis with respect to a northern manuscript; see Steven Stowell, "Reading the Margins in the Hours of Catherine of Cleves," *Word & Image* 24 (2008): 378–92.

38. On the usefulness of dramatic, sometimes violent action for the purpose of memory, see, for example, Carruthers, *The Book of Memory,* 168–71. With respect to meditation, these themes are further considered in Mary Carruthers, *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

39. For a discussion of typical modes of illustrating the *Commedia*, see Rachel Owen, "Dante's Reception by the 14th- and 15th-Century Illustrators of the *Commedia*," *Reading Medieval Studies* 25 (2001): 163–99, at 169: "The artists who made these cycles of illustrations were most often concerned with the narrative of Dante's poem above any allegorical or symbolic interpretation of it." Also see p. 177: "in addition to visual sources, it has been suggested that the illustrators were influenced by written commentaries on the *Commedia*." I, however, disagree with Owen, p. 78, that "It is therefore untrue to say, as Peter Brieger does, that 'commentaries and illustrations were closely connected, since both tried to interpret the meaning of the new poem (Brieger, Meiss, and Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, vol. 1, 83).' The illustrator's role was less to do with interpretation than with narrative representation using familiar models, and the Trecento illustrators in particular were not able to represent coherently the many layers of meaning in Dante's poem." As I intend to demonstrate, the illustrations, however unsophisticated, were interpretations of sorts. I will concede that the often illiterate illuminators (Owens argues that "it is very unlikely that these semi-literate artists ever read the *Commedia* itself, let alone commentaries on it") may not have consciously thought of their illustrations as commentaries. Nevertheless, as I have argued elsewhere, the laborious illumination of a manuscript can hardly be supposed to be ignorant decoration and must show us, to some degree, what aspects of the poem were thought particularly worthy of emphasis.

40. Brieger, Meiss, and Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, vol. 1, 245.

41. The text mentions, however, that Brunetto reaches out his arm to Dante: "E io, quando 'l suo braccio a me distese" (*Inf.* 15.18).

42. Hand holding between men is not uncommon in visual art of the fifteenth century. See, for example, Domenico Ghirlandaio's frescos in Santa Maria Novella in Florence.

43. For the most recent and thorough consideration of the possible authorship of these miniatures, see the recent facsimile that has been made of the manuscript, *"Divina Commedia" di Alfonso d'Aragona, re di Napoli: Londra, British Library, Yates Thompson 36* (Modena: Franco Cosimo Panini, 2006), which is accompanied by the commentary *La "Divina Commedia" di Alfonso d'Aragona re di Napoli: Commentario al codice*, ed. Milvia Bollati, 2 vols. (Modena: Franco Cosimo Panini, 2006), in the first volume of which (65–83) the authorship of the miniatures is discussed.

44. See Owen, "Dante's Reception," 169, for discussion of the practice of illustrating various "stations" of the story in one illumination.

45. With regards to Brunetto's change, it has been argued that his second appearance as an older man refers to Dante's description of Brunetto's "Paternal image," see the commentary of Luca Azzetta in *La "Divina Commedia" di Alfonso d'Aragona re di Napoli: Commentario al codice*, ed. Milvia Bollati, vol. 2, 31–32. See also John Pope-Hennessy, *Paradiso: The Illuminations to Dante's Divine Comedy by Giovanni di Paolo* (London: Thames and Hudson, 1993), 13, where he suggests that the illuminators of this manuscript might have been familiar with Dante's poem and commentaries on the poem through public readings by leading scholars.

46. Pope-Hennessy has referred to the works as Florentine, and some Dante scholars have attributed them to Giotto, or his school. See Brieger, Meiss, and Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, vol. 1, 216 and 54–56, for a discussion on the miniature's authorship. Close examination of the illuminations demonstrate that there is variable quality between and within illustrations, indicating that there were most likely more than one hand at work on the manuscript.

47. The manuscript was written a few years after Dante's death. The text of Guido da Pisa indicates that he was sensitive to the poem as well as schooled in philosophy, theology and literature. See Guido da Pisa, *Expositiones et glose super Comediam Dantis, or Commentary on Dante's Inferno*, ed. Vincenzo Cioffari (Albany: State University of New York Press, 1974), xiii. The date of the manuscript and of the commentary itself has been widely debated. The date of the commentary has been recently discussed in Saverio Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi: L'esegesi della "Commedia" da Iacopo Alighieri a Nidobeato* (Florence: Olschki, 2004), s.v. "Guido da Pisa" (270–71). With respect to the Chantilly manuscript itself, Bellomo ascribes it only to the first half of the fourteenth century (274). In reviewing the arguments on the date of the commentary, Steven Botterill suggests that the date is most likely in the late 1320s, see Steven Botterill, "The Trecento commentaries on Dante's

'Commedia,'" in *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 2, *The Middle Ages*, ed. Alastair Minnis and Ian Johnson (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 592.

48. "De peccato sodomie . . . peccato clerici et layci maculantur." This translation of the text is found in Camille, "The Pose of the Queer," 64. See also the recent reprinting of the original text in Guido da Pisa, *Expositiones et glose super Comediam Dantis*, 285–93.

49. Brieger, Meiss, and Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, vol. 1, 61.

50. Camille, "The Pose of the Queer," 70.

51. Ibid., 72. The weakest part of Camille's argument is his suggestion that Brunetto's physiognomy marks him in the same way as his pose, for Brunetto's body and face do not look much different from those of other shades in Hell. Nor do the bodies of the other sodomites appear particularly "soft and mellifluous."

52. Ibid., 72. See also Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1, *An Introduction*, trans. Robert Hurley (New York: Vintage Books, Random House, 1978), who writes of modern attempts to essentialize sexual deviance: "they went so far as to measure the brainpan, study the facial bone structure, and inspect for possible signs of degenerescence" (31).

53. By the same note, Camille supports his claims with a text on Physiognomics by pseudo-Aristotle, see Camille, "The Pose of the Queer," 70.

54. Boswell, "Dante and the Sodomites," 66.

55. Pequigney, "Sodomy in Dante's *Inferno* and *Purgatorio*," 32. See also Dante Alighieri, *The Divine Comedy: Translated with a Commentary by Charles S. Singleton: Purgatorio, 2. Commentary* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1973), 627 ("Greet one another with a holy kiss").

56. San Bernardino of Siena, *Le prediche volgari*, vol. 4, 275.

57. Rocke notes (*Forbidden Friendships*, 52–53) that sodomy was the only crime in Florence for which immunity could be sought by these means.

58. Ibid., 69, regarding the various self-denunciations made to the Office of the Night.

59. Foucault, *History of Sexuality*, 63.

60. See Brieger, Meiss, and Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, vol. 1, 309.

61. Ibid., 309.

62. Ibid., 312.

63. *Purg*. 26.41–42.

64. On the taboo of sodomizing a youth with a beard see Rocke, *Forbidden Friendship*, 100.

65. Rudolph Altrocchi, "Michelino's Dante," *Speculum* 6 (1931): 15–59, at 16. On this painting also see catalogue entry no. 6.2 by Annamaria Bernacchioni in *Sandro Botticelli: Pittore della Divina Commedia*, ed. Giovanni Morello and Annamaria Petrioli Tofani (Rome: Scuderie Papali al Quirinale, and Skira, 2000), vol. 1, 218–21.

66. This engraving can be found in the inner binding of a Laurentian manuscript, Strozz. 148. See Altrocchi, "Michelino's Dante," 22, no. 2, and 23, no. 1. He writes, "See A[n]g. Mar., Bandinius, *Catalogus Codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae* (Florence, 1774)." The dating of the image is by Bernard Berenson, Arthur M. Hind, and William Ivins. Also see catalog entry no. 6.13 by Piero Scapecchi in *Sandro Botticelli: Pittore della Divina Commedia*, vol. 1, 239.

67. Rocke, *Forbidden Friendships*, 195.

68. Ibid., 205–6.

69. Ronald M. Steinberg, *Fra Girolamo Savonarola, Florentine Art, and Renaissance Historiography* (Athens: Ohio University Press, 1977), 51.

70. Steinberg, *Fra Girolamo Savonarola*, pp. 69–81 and Stanley Meltzoff, *Botticelli, Signorelli and Savonarola : "Theologia poetica" and painting from Boccaccio to Poliziano* (Florence: Olschki, 1987), 223–25.

71. See Meltzoff, *Botticelli, Signorelli and Savonarola*, 223, for a discussion of Botticelli's *Calumny*, thought by some to have been created for the artist's personal pleasure.

72. Hein-Th. Schulze Altcappenberg, ed., *Sandro Botticelli: The Drawings for Dante's Divine Comedy* (London: Royal Academy of Arts, 2000), 20–22.

I codici della *Divina Commedia* in Friuli

ERMES DORIGO

In Dantem, qui in qualibet redolet civitate nec cubat in ulla

Premessa

La scoperta, l'interesse, l'inizio di un approccio filologico e di un dibattito, anche acceso, sui codici della *Divina Commedia* in Friuli ebbe inizio con la prima edizione a stampa a Udine nel 1823[1] di un codice del Poema di Dante ad opera di un "faccendiere delle lettere,"[2] che provocò una *querelle* tale, da coinvolgere i maggiori studiosi di Dante a livello europeo, riaprendo la *vexata quaestio* della permanenza del Poeta in questa regione di confine al nord-est d'Italia, che conserva una specifica identità di memoria storica e di lingua, tanto da essere ancor oggi denominata dagli studiosi e nella pubblicistica *Patria del Friuli*.[3] Prima di approfondire le caratteristiche dei codici e le relative problematiche mi pare, pertanto, necessario ricostruire il contesto storico-culturale del Friuli ai tempi di Dante, ciò ai fini di una corretta comprensione dell'infervorato dibattito critico sugli stessi, che si è sviluppato per circa un secolo fino al terzo decennio del 1900.[4]

Il Friuli al tempo di Dante

Il Friuli storico, ben più esteso dell'attuale, era governato dal Patriarca di Aquileia ed aveva una particolare forma istituzionale di monarchia religiosa con, in più, il paradosso che fino al 1251, dopo la scomunica e la morte di Federico II di Svevia, i patriarchi furono tutti tedeschi e ghibellini. Terra di confine coi mondi germanico e slavo in perenne, violento e sanguinario stato conflittuale[5] tra feudatari, era una regione importante di

transito per i traffici verso le terre dell'Impero, ma arretrata dal punto di vista economico, mancando di una borghesia attiva e dinamica. Il Patriarcato di Aquileia, la più classica delle monarchie medioevali, ebbe origine il 3 aprile 1077, quando l'imperatore Enrico IV, al rientro nelle terre imperiali dopo l'umiliazione di Canossa inflittagli da papa Gregorio VII, concesse al Patriarca Sigeardo la contea del Friuli con prerogative ducali per la sua fedeltà al potere imperiale, pensando che Aquileia poteva rappresentare una testa di ponte per la potenza imperiale in Italia. Il Patriarca diventa un Principe che univa due sovranità, portava cioè il "pastorale e la spada" contemporaneamente. Tale linea di fedeltà all'Impero fu seguita anche dai successori di Sigeardo e permise loro di consolidare lo Stato, che oltre a tale regione incluse per periodi diversi anche Trieste, l'Istria, la Carinzia, la Stiria, il Cadore, tali da renderlo uno dei più ampi dell'Italia di allora, mentre la giurisdizione ecclesiastica aquileiese si estendeva su una ventina di vescovadi in Italia e su un'altra decina oltre le Alpi. Questa monarchia teocratica, la Patria del Friuli, si diede un Parlamento, cui partecipavano le tre classi del clero, dei nobili e dei comuni, senza però far mai una politica di classe, ma sempre provvedendo ai maggiori interessi della Patria, che aveva nel Consiglio il proprio organo esecutivo; tale organismo aveva la funzione di tribunale d'appello, di assemblea legislativa, decideva l'entrata in guerra e ratificava i trattati di pace. Convocato dal Patriarca, anche più volte l'anno, svolgeva un'intensa attività legislativa, da cui nacquero nel 1366 *Le Costituzioni della Patria del Friuli.* Sul piano amministrativo il territorio friulano fu suddiviso in circoscrizioni, alcune rette da messi feudali, altre da funzionari patriarcali i *gastaldi*, chiamati *capitani,* quando amministravano le città insieme ai consoli. L'*arengo* era l'assemblea generale di ciascun comune, al cui interno venivano affrontati soltanto le questioni più gravi: provvedimenti ordinari e straordinari di ordine pubblico, rispetto dello statuto comunale, annona (determinazione del prezzo dei prodotti agricoli, conservazione e distribuzione delle scorte alimentari durante le carestie). Un'altra entità politica nata in epoca medievale è la *Contadinanza*, assemblea che comprendeva i contadini liberi e i piccoli proprietari, i quali stabilivano usi e consuetudini in vigore nelle zone rurali. Nel 1420 Venezia mise fine allo stato patriarcale friulano occupandolo militarmente. L'imperatrice Maria Teresa ottenne la soppressione dell'antica istituzione, che avvenne con la bolla pontificia *Iniuncta nobis* del 6 luglio 1751 di papa Benedetto XIV: ebbe così fine quella che fu definita "la seconda dignità dopo quella romana."[6]

Era una terra vergine dal punto di vista delle opportunità imprenditoriali, commerciali e finanziarie, per cui non stupisce che i fuoriusciti fiorentini e toscani la eleggessero come nuova patria per i loro affari: "Quella immigrazione toscana formata, per buona parte, di gente dedita ai commerci, alle arti e alle industrie, partita da città dove la libera vita comunale e le istituzioni municipali avean già raggiunto un notevole grado di svolgimento, e venuta in un paese nel quale non c'eran quasi altre classi in fuori del clero, della nobiltà e della plebe urbana e rurale, giovò al rafforzarsi d'una borghesia cittadina . . . portò seco quello spirito fecondo e intelligente che in patria le avea procacciato tanta opulenza, e seppe trasfonderlo in questa regione. . . . Il loro istinto commerciale e la cura del proprio interesse sempre vigile nel suo impulso, li inducevano a prescegliere a meta delle loro peregrinazioni paesi ancora vergini e primitivi nei quali l'opera loro avesse al tempo stesso a parere una meraviglia e un benefizio, e dove, essendo l'elemento indigeno nell'impossibilità di porre ostacoli alla loro azione e di scemarne i vantaggi con la concorrenza e intraprendenza propria, il campo era interamente libero e la riuscita più sicura, più splendida e più proficua. Ora, una provincia come il Friuli d'oltre cinque secoli fa, incolta e nel proprio isolamento ignara delle sue forze produttive, una provincia dove il feudalesimo più rude aveva tuttavia grande preponderanza, e dove il principato ecclesiastico, mutabile ad ogni successione, lasciava più aperto l'adito agli audaci della fortuna ed offriva maggior agio all'attitudine speculatrice, era proprio una terra promessa per tentarvi la ventura. La stessa cultura ne risentì certamente un benefizio, o per dir più esattamente, ne ricevette un impulso . . . il linguaggio che Dante aveva qualificato tra le *loquele rusticane e montanine*,[7] addolcì un po' quella asprezza d'accento che glielo avea fatto rigettare quasi con disprezzo. . . . Fu merito principalmente di questa colonia toscana se il Friuli poté farsi meglio conoscere ed essere compreso nella cerchia dei paesi civili d'Italia[8], prima che la sua annessione ai dominî veneziani ve lo facessero entrare politicamente. . . . Di quest'opera d'italianizzazione il Friuli è quindi in gran parte debitore all'immigrazione toscana."[9] Forse, come scrive il Leicht, l'immigrazione toscana va anticipata di quasi un secolo, probabilmente favorita già dal Patriarca "Volchero (1204–1218) che ebbe dall'imperatore Ottone IV incarichi di somma importanza, come il governo della Toscana. . . . Non è improbabile che le relazioni di questo Patriarca colla Toscana promovessero la venuta dei primi banchieri e commercianti fiorentini e senesi in Friuli dove s'occuparono di affari di cambio, dati i traffici transalpini che si svolgevano nel paese. Prendevano

inoltre in appalto la riscossione delle imposte e dei dazi spettanti al patriarcato e ad altri enti."[10] I toscani erano accolti in Friuli così benevolmente che i Marini scolpirono sulla porta della loro casa in Udine: *Sum melior nutrix quam sit Florentia mater.*

Questa presenza e tale fitta trama di relazioni è confermata e documentata dalla presenza del Friuli nella letteratura toscana del 1300, in particolare nel *Decameron*[11] di Boccaccio, nel *Trecentonovelle*[12] del Sacchetti, in Giovanni Villani,[13] senza dimenticare la presenza a Udine nel 1368 di Francesco Petrarca, durante il soggiorno dell'imperatore Carlo IV di Boemia, che scendeva per la seconda volta in Italia.

In tale interdiscorsività, orale e testuale, come vedremo, si inserisce l'ipotesi, per altri certezza, della permanenza del Poeta in Friuli negli ultimi anni della sua vita, mentre più plausibile, se pur anche questo non sia documentabile, è che Dante sia passato per questa regione durante il suo lungo esilio. La divulgazione del libro delle condanne, *Il libro del Chiodo*, ci permette ora di capire nella sua giusta dimensione la ferocia e la violenza della lotta politica a Firenze in quegli anni. Il libro era così denominato per i chiodi di ferro—di cui uno ancora presente—apposti sui piatti lignei della legatura, in cui sono contenuti anche i testi delle due condanne di Dante Alighieri: con la trascrizione dei loro nomi nel registro si "inchiodavano" per sempre i condannati e i loro discendenti e il libro diveniva così uno strumento essenziale, "costituzionale", per stabilire gli equilibri della classe dirigente cittadina e i relativi criteri di distribuzione degli uffici e da esso "si può intuire la dura conflittualità che agita la civiltà fiorentina nei suoi primi secoli in concomitanza con il suo sviluppo politico ed economico, la radicalizzazione di sentimenti e passioni che finiscono per colpire gli individui." Le sentenze vengono scritte in latino, medievale, ma pur sempre lingua universale come universale, nel tempo e nello spazio, doveva essere la condanna: il condannato era estromesso per sempre dalla comunità civile non solo fiorentina ma europea. Inoltre, dopo un'introduzione burocratico-cancelleresca la successione delle sentenze è preceduta da un preambolo morale e civile, che ci aiuta a comprendere le finalità e gli intenti con cui operavano i giudici e la visione che essi avevano della comunità civile: "Cum iniqua pastoris rapacitas circa gregem disperdendum convertitur non est ibi *lupina* maior offensio nullaque pestis efficacior ad nocendum sic evenit itaque cum illi quos populus honorare voluerit sui eiusdem commictens custodiam ut ipsi tamquam pastores solliciti et custodes castissimi curent populum in ordine

salutifero regere rectos sensus ad indirecta et ingiusta pervertunt ipsorum facie tecta caligine non verentes nec considerantes quod populus ipsos sublimat offitio quo iustitiam diligentes illustrent eundem et unicuique tribuat quod est iustum, quod si secus rem gesserint iniquis extorsionibus aures adhibentes et manus lucris illecitis contra honestatis debitum porrigentes tunc populus ipse discors efficitur et discors factus a sua unitate dissolvitur et dissolutus confusionem denique devenit in immensam est igitur inferenda pena punitionis commictentibus talia ut per illam commissam culpam visibiliter recognoscant et aliis omnibus quorum insonuerint auribus prodeat in exemplum" (165). Notevole è quel "lupina," lupo/lupa, simboli del male peggiore che possa colpire una comunità—voracità, ingordigia, avarizia, invidia—, metafora che Dante fa sua e ritorce nella *Commedia* a sua volta contro i propri concittadini, i "lupi" fiorentini; "quei lupi in su la riva / del fiero fiume, *Pg.* XIV, 59–60"; "Se mai continga che il poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra, / sì che m'ha fatto per molti anni macro, / vinca la crudeltà che fuor mi serra / del bello ovile ov'io dormi' agnello / nemico ai lupi che lì fanno guerra, *Par.* XXV, 1–6"; "In veste di pastor lupi rapaci / si veggion di qua sù per tutti i paschi, *Par.* XXVII, 55–56"; "Le leggi son, ma chi pon man ad esse? / Nullo, però che 'l pastor che procede / rugumar può, ma non ha l'unghie fesse; / per che la gente, che su guida vede / pur a quel ben fedire ond'ella è ghiotta, di quel si pasce, e più altro non chiede, *Pg.* XVI, 97–102 "; "La tua città . . . produce e spande il maledetto fiore / c'ha disviato le pecore e li agni, / però che fatto ha lupo del pastore, *Par.* IX, 127–32. . . ." La parola "fiore," nell'ultima citazione il corruttore "fiorino," nel preambolo offre l'occasione ad un vero e proprio virtuosismo retorico non fine a se stesso, ma per contrapporre all'esclusione dalla comunità la bellezza di essere e appartenere al "fiore," cioè alla vita sociale e civile, di essere "cive" (*Par.*, VIII, 116), appunto: "Quod etiam qui gregem laudabilem fuerit disgregare molitus gregis consortii privatione multetur et qui recommendatos et subiectos Florentie deflorare temptaverit a floribus proculpulsus odore sterquilinii tedio crucietur et sit ei spinarum vicinitas loco floris, eum persequatur immanitas cui fuit humanitas inimica."[14]

I codici della *Divina Commedia* in Friuli[15]

"Il più antico codice, certo, friulano della *Divina Commedia* non è scritto su pergamena, ma sul bronzo. Nel 1423 la comunità di Gemona

faceva fondere una campana per la sua chiesa maggiore di S. Maria e, sopra, vi faceva incidere la prima strofa del canto XXXIII del *Paradiso*, che leggo nella sua ortografia: VIRGINE MADRE FIGLA DEL TUO FIGLO / HUMILE E ALTA PIU CHE CREATURA / TERMENE FIXO DELO ETERNO CONSEGLIO."[16] Pieri Piçul (pseudonimo di Pietro Londero),[17] prendendo spunto da queste parole di Mons. Vale ricostruisce in lingua friulana la storia della campana, affermando tra l'altro: "Ža a cjaval dal '300 a Glemone, e in cerz altris paîs furlans, a' vivevin purtropis fameis florentinis. Si scrupule che qualchidune di lôr 'e cognosses la vite e la vore di Dante, il grant compaesan e forsit compagn di profugance; si scrupule che qualchedun di chei florentins, siôr e studiât, al vebi fat copiâ, tignût pa sé o regalât une copie de *Comedie*" ("Già a cavallo del 1300 a Gemona, e in qualche altro luogo del Friuli, vivevano numerose famiglie fiorentine. Si suppone che alcùne di esse conoscessero la vita e l'opera di Dante, il grande conterraneo e forse compagno d'esilio; si suppone che qualcuno di quei fiorentini, ricchi e istruiti, abbia fatto copiare, tenuto per sé o regalato una copia della *Commedia*").

I codici erano sei di varie epoche, completi, mutili o frammentari. Due non si trovano più in Friuli, il Cernazai[18] e il Claricini,[19] l'unico certamente scritto in terra friulana, mentre di un terzo codice, il Torriani,[20] non si hanno notizie circa la sua collocazione attuale. Rimangono il Fontanini, il Florio, il Bartolini, l'edizione del quale, con le polemiche che ne seguirono, analizzeremo approfonditamente in un prossimo paragrafo.

Il codice Fontanini e il commento latino di ser Graziolo de' Bambaglioli

Questo codice, ms. 200 della sezione antica della Biblioteca Guarneriana[21] di San Daniele del Friuli, non ha suscitato discussioni particolari, bensì delle positive sorprese. Il codice, generalmente assegnato al Trecento *exeunte*, di scrittura minuscola cancelleresca è di mano toscana (anche se Gianfranco Contini[22] afferma che "la patina da cui è connotata la seconda parte del testo . . . o è periferica o porta addirittura fuori di Toscana"), mentre "le miniature policrome e i disegni acquerellati rientrano, per il loro carattere stilistico, nell'ambito pittorico fiorentino del primo Quattrocento," come stanno a dimostrare le decorazioni e l'organizzazione delle scene, che la Dupré Dal Poggetto[23] data al 1420 e ne attribuisce

alcune, se pur con cautela, al miniatore fiorentino Bartolomeo di Fruosino, che nello stesso anno avrebbe miniato l'*Inferno* nel codice It. 74, che si trova alla *Bibliothèque Nationale* di Parigi (si veda figura 1).

Così lo descrive il Viviani:[24] "San Daniele del Friuli.—libreria comunale. Codice in folio massimo in pergamena del sec. XIV. In principio: *Qui comincia il primo canto della Commedia di Dante, nella quale si dimostra come voleva pervenire alla cognitione delle virtù, et per ciò conoscere gli appariscono le tre furie.* Contiene i 34 capitoli, o canti dell'Inferno, e prosegue fino al verso 141 del canto 3. del Purgatorio. Cominciando dal verso 13 del canto 4. fino al 65 del canto 7., a fronte del testo volgare vi sono i famosi versi latini attribuiti a Dante. Ved. Fontanini, Eloquenza italiana, lib. 2, cap. 13. È corredato di due commenti, l'uno volgare, l'altro latino, e d'un argomento italiano per ogni canto. Il commento latino si estende fino alla fine dell'Inferno, ma interrottamente; il volgare poi non oltrepassa il canto 3. M'attengo al parere del Marchese Trivulzio (il quale meco visitò questo codice), che la lettera dei commenti somigli non poco a quella di Francesco Petrarca, che si vede nel celebre Virgilio dell'Ambrosiana, e nella epistola autografa dello stesso Petrarca custodita nel Seminario di Padova. Per tal motivo si è esibito nella stampa il fac simile dei detti commenti. Io, però, a fronte della somiglianza del carattere, debbo dire che il concetto non è del Petrarca, per averlo riscontrato uniforme a quello che da alcuni si attribuisce a Jacopo della Lana. Sarebbe solamente da dirsi, che il Petrarca possedendo questo ms. avesse notato i tratti di quell'interprete che gli sembravano meglio dichiarare il testo. Certo è che Jacopo della Lana fu il primario comentatore, ed a quei tempi veneratissimo; ed io sono inclinato a pensare che siano di lui gli argomenti dei capitoli i quali si trovano in parecchi codici, e fra gli altri anche in questo. Lo desumo dall'essere in quelli accennate alcune spiegazioni, che si trovano ripetute ne' suoi comenti. Quanto alle altre particolarità di questo ms., che merita d'esercitare la dottrina degli eruditi, io già ne faccio qualche maggior dichiarazione nella epistola al Commendator Bartolini che precede la stampa dei versi già mentovati". Compare qui, per amplificarsi nella descrizione del codice Bartoliniano, la particolare tecnica persuasiva, utilizzata dal Viviani, giocata su litoti, preterizioni, allusioni, ambiguità: in questo caso richiama la presenza a Udine del Petrarca nel 1368 e vorrebbe far credere che egli si sia interessato o addirittura abbia posseduto il manoscritto: insinua un dubbio che, anche se apparentemente smentito, diviene una quasi certezza.



Fig. 1. La miniatura della lettera iniziale del Codice Fontanini, da: AA.VV, *La Guarneriana. I tesori di un'antica Biblioteca*, San Daniele del Friuli 1988.

Fiammazzo[25] non accenna neppure a queste fanfaluche: "L'ignoranza del legatore ha assegnato il primo posto al foglio che contiene i versi 43–114, C. IV del Purgatorio: la prima pagina di questo è tutta macchie, onde a mala pena vi si leggono i versi 43–78, dei quali mancano il 66, 67, 68 per uno straccio della pergamena, racconciata con carta bianca. Nel mezzo della terza pagina, che è adunque la prima dell'Inferno, v'ha una bella iniziale (Canto I) entro la quale è rappresentato Dante intento a scrivere, seduto dinanzi a un mobile della forma di un pianoforte verticale: la stanza intorno è ben disegnata, ma il poeta, in rosea vestaglia, è male riuscito. Il disegno (senza tener conto degli arabeschi, alquanto goffi) misura mm. 200 × 115; i colori sono tutt'ora vivaci, ma un po' guaste le dorature. Altri due disegni occupano il mezzo delle pagine VII e XIII che danno il principio del II e III Canto: sono senza dorature e misurano a un di presso cent. 10 × 10. Nel primo di questi Vergilio in lunga e bianca barba, e in vestaglia azzurra, dalla selva (!) addita a Dante (che qui è di fattura migliore) le "tre donne benedette" che fanno capolino dall'angolo superiore a sinistra; nell'altro disegno i poeti sono alla sponda dell'Acheronte, al di là della quale stanno gli "*sciagurati che mai non fur vivi, stimolati da mosconi e da vespe*," mosconi e vespe troppo ben visibili per le proporzioni del disegno! Quivi doveva essere ben riuscita la faccia di Caronte il quale è in sulla barca coi dannati: fu però guastata a bello studio, onde ora non vi si vedono che le corna e il corpo piloso di "Caron dimonio." Gli argomenti, come usava, sono di altra mano e d'inchiostro rosso, evidentemente scritti dopo, nel vano appositamente lasciato, e quindi nei tre canti del Purgatorio non appariscono: sono poi molto simili a quelli del Trivulziano Num. 2 se è vera l'affermazione del Viviani (Op. cit., Vol. I, pag. XLV), desunti, cioè, da quelli di Jacopo della Lana. Quelli dei Canti V, VI e VII sono in latino, in italiano gli altri tutti dell'Inferno. Le maiuscole, com'era uso del tempo, appariscono soltanto a principio d'ogni terzina: nel testo sono assai rare e, il più spesso, ove non hanno ragione d'essere. Fino al v. 93 C. III dell'Inf. il testo è in colonna, nel bel mezzo della pagina, e tutt'intorno gli argomenti, gli arabeschi, il commento: appresso il testo è sempre nella metà a sinistra, in una sola colonna delle ampie pagine delle quali occupa poca parte il commento latino. La colonna di destra è sempre scrupolosamente lasciata libera per gli esametri che poi non furono continuati. Notiamo che il Canto IV è privo di commento. Il volume conta 90 fogli di pergamena: i primi 8 contengono il I e II, e

54 versi del III Canto, danno nove terzine per pagina; il resto presenta in ciascuna pagina dodici terzine. Gli esametri sono 36 per pagina."

Il codice è importante perchè il Fiammazzo[26] riuscì a dimostrare che il commento latino dal canto V fino al XXXIV dell'*Inferno*, giudicato in un primo momento di scarso valore, era in realtà di Graziolo dei Bambaglioli,[27] scritto nel 1324, il più antico commento di datazione certa, e lo annunciò nel 1891[28] in una riunione dei soci dell'Accademia di Udine: "Voi riconoscerete tutto il valore della notizia che il latino originale dell'illustre Cancelliere di Bologna esiste eziandio in un terzo codice, il Fontanini . . . rimane il più antico di data certa: di data certa non desunta da luoghi che sono spesso parafrasi del testo, che rilevasi nel commento alla fine della chiosa alla terzina 38 del canto XXI dell'*Inferno*: "*viginti quattuor annos* (del 1300) *fore completos quibus incepi hoc opus*," e si estende solo alla prima cantica, alla quale si limitò il commentatore, anche a giudizio di altri studiosi."[29] Nell'*Introduzione* all'edizione critica del commento[30]—priva del proemio e delle prime quindici e delle tre ultime chiose—l'insigne dantista ricostruisce il percorso, che lo ha portato a questa scoperta—"prezioso cimelio che la piccola patria possiede . . . il difetto a' primi quattro capitoli non toglie al friulano vostro vanto"—ricorda che Carl Witte[31] aveva annunciato in una lettera dell'agosto 1881 al Reumont[32] e l'11 dicembre al Giuliani la scoperta nella Biblioteca Colombina di Siviglia di un codice col commento del Bambaglioli—"La copia di ser Graziuolo sta nelle mie mani. Il codice di Siviglia rimane dunque l'unico dell'originale latino. La data è l'anno 1324, cioè la più antica di tali lavori"—e l'individuazione nella municipale di Siena (cod. I, VI, 31) di un secondo codice del cancelliere bolognese[33] (entrambi il dantista "friulano" li ha potuti esaminare in copia); ripercorre in forma più approfondita la vicenda del commento del Bambaglioli e, sulla scorta di altri critici, condanna l'Ottimo, ovvero Andrea Lancia, "trascrittore e rabberciatore elegante, ricopiando i suoi predecessori pigliava il suo bene dove lo trovava,"[34] il primo a servirsene nel suo commento del 1334, dove lo cita solo due volte, per censurarlo, salvo poi "valersene senza più in moltissimi casi"; censura e furto che erano "diritto di consuetudine di quei tempi";[35] poi si dovrà attendere il '700, perché questo commento sia di nuovo ricordato dal Tiraboschi,[36] che prima collocò il Bambaglioli tra i commentatori di Dante, poi si ricredette e nella nuova edizione della sua *Storia della Letteratura Italiana* (Venezia, 1795–96, V, p. 469) lo ricordò soltanto in una noterella come autore del *Trattato delle volgari sentenze sopra le virtù*

morali, salvo che mezzo secolo dopo il De Batines[37] ribadì che: "Ser Graziolo Bambaglioli, cancelliere di Bologna, scrisse certissimamente un commento sopra la *Divina Commedia.*"

Per quanto riguarda questo commento il Fiammazzo afferma che "il Witte[38] non deve averne trovato molto elegante il latino originale, il quale però è basso e negletto solo rispettivamente a certi elementi verbali che ritraggono l'indole del tempo: riguardato invece nello stile, assorge talora a classico sapore," mentre per quanto riguarda il valore intrinseco lo studioso tedesco scrive che "il commento non ci dà gran copia di peregrine notizie, ma è già memorabile per la veneranda sua età e per far capo a tante dozzine di chiosatori," deplorando anch'egli l'uso grandissimo che tanti fecero del commento di lui senza citarne la provenienza. Ci sono degli errori, ma ciò non toglie, come scrive Carlo Hegel[39] che l'interpretazione sia "concisa e libera da scolastica e superflua erudizione. In generale l'autore si mostra versato meglio di altri contemporanei nella mitologia e nella storia della letteratura antica . . . meglio e più giusto degli altri coglie il senso allegorico. Nel poeta Virgilio egli riconosce la vera ragione, in Rachele ch'ei dice anche donna pietosa la vita contemplativa; nel veltro egli vede principalmente un grande personaggio, "alto per senno e per virtute," e nel feltro, come il più degli antichi commentatori, un cattivo panno con allusione alla bassa origine del futuro principe della verità e della giustizia". Come conferma delle sue affermazioni e per appagare la curiosità del lettore, riporto alcuni passi testuali: ". . . subvenit Virgilius—hoc est ipsa ratio—. . . *Vedi la bestia per cuio mi volsi etc.* . . . Avaritia fervet alienarum rerum violentus ereptor—lupi similem esse dixeris. Ferox atque inquietus linguam litigijs exercens—cani comparabis. Jre intemperatus fremit—leonis animum gestare credatur. . . . Radix omnis malorum est cupiditas quam quidam appetentes a fide erraverunt et inferuerunt se doloribus multis . . . numquam insatiabilem satiet appetitum. Sed quanto magis impletur et vorat tanto profundius fame et voluptate accenditur ad habendum—sic scribit Boetius l. tertio de consolatione. . . . donec adveniet veltrus sive leporarius ille qui hanc mortem consumet, cuius quidam expositio leporarij seu Veltri potest dari alterius quorum modorum probabili ratione loquendo. Uno scilicet modo divinitus et de divina loquendo et intelligendo potentia. Alio modo humanitus et de humana monstrando et predestinando prudentia. . . . Jd circo possibile est quod excelestis corporis influentia quidam presul dux sive princeps magnificus in futuro proferatur, plenus sapientia et virtute. . . . *Questi la cacciera per ogni villa etc.*

Dicit auctor quod iste princeps huiusmodi sic venturus ex universis locis et urbibus ipsam infelicem avaritiam profugabit donec ipsa in inferno hoc est ad infima declinabit—ex quo inferno processum per invidiam prosilivit. . . . Et hoc est quod legitur ex libro sapientie. Invidia diaboli mox introivit in orbem terrarum."[40]

Ser Graziuolo, sottolinea il Fiammazzo, "cita esattamente i luoghi delle opere antiche che consulta e che mostra di conoscer bene: Aristotile e Cicerone tra' filosofi, Virgilio, Lucano e Ovidio fra poeti, Seneca Tolomeo Orosio Isidoro Boezio fra gli scrittori prediletti del medio evo, tutti egli mette a profitto per il proprio commento; ma più volentieri che questi, specialmente in principio del lavoro, ei sembra citare la Sacra Scrittura e i Santi Padri". Perché questa preferenza? Secondo il Carducci[41] ser Graziolo—che, secondo il Witte, era stato probabilmente in relazione personale con Dante—diede "un gentile esempio di quella umanità che pur ne' secoli che ne sono alieni dovrebbe legar fra loro con vincoli di benevolenza i cultori degli studi che l'antichità disse umani, e tra l'accesa faccia del cardinale Del Poggetto e il ruvido ghigno di frate Vernani, egli, poeta, volle salvare il poeta." E il Rocca[42] consolida tale giudizio, scrivendo che "tutte le citazioni dei Santi padri e della Bibbia stanno a difesa delle dottrine di Dante, per mostrare che tra il poema e le verità cattoliche c'è perfetta armonia e piena corrispondenza."

Del commento del Bambaglioli esiste l'edizione Vernon,[43] "cattiva" secondo il Witte, di una traduzione in volgare ad opera di un Anonimo, a proposito della quale il Fiammazzo afferma che "malgrado di tutti i suoi difetti, il testo latino sandanielese vale assai meglio di quel volgare fortunato che trovò un illustre editore nel Vernon: codesto volgare infatti anzi che servirmi, come speravo, ad indovinare talora e correggere spesso il contenuto del nostro, codesto volgare m'accorsi dover attendersi e ricever esso stesso luce dal latino del codice friulano: tanto n'è orribile nel testo a stampa la lezione. . . . Se il carattere è per il poema e per la versione latina singolarmente grande bello chiaro e quello del commento italiano a' tre primi canti, minutissimo sì, ma di bella e regolare lettera, quello invece delle chiose latine egualmente minuto non è di lettura sempre facile; vi mutano infatti assai frequentemente le sigle e le abbreviature, non solo quelle per contrazione, ma altresì quelle per sospensione e per segni speciali. Qua e là inoltre il carattere stesso appare sbiadito, sudicio e guasto."[44] Caratteristica principale, comunque, di tale commento è l'interpolazione

del testo con aggiunte o con omissioni, come si può osservare dall'esempio proposto dallo stesso Fiammazzo,[45] che, "è notevole perché tutt'insieme gli espositori moderni, non soltanto a nostro avviso, ma altresì a giudizio dello stesso Blanc[46], non seppero qui escogitare di meglio":[47]

AUTORE ANONIMO
(Ediz. Vernon)
Pape Satan ecc.
Nella fine del preciedente chapitollo dimostra lautore chomegli trovo Pruto il grande nemicho e demonio infernale ora nel principio di questo capitolo mostra e scrive che Pluto turbativamente e con ammirazione chomoso per la venuta di Vergilio e di dante gridoe e disse contra Vergilio come dicie il capitolo.
Non è senza cagione ec.
Cioe a dire che dvolonta di colui chabita in ciello . . .

GR. DE' BAMBAGLIOLI
(Cod. sandaniel.)
Pape Satan pape satan aleppe.
Jn fine capituli precedentis auctor demonstravit qualiter [invenit] plutonem adversarium grandem et demonem infernalem. Nunc vero in principio huius capituli obstendit et scribit quod jdem pluton turbative et admirative commotus ex adventu et visione Virgilij et Dantis clamavit et ait adversus virgilium et dantem *Pape Satan pape satan aleppe*, hoc est dicere, o satan, o satan demon, quale mirum et novum est istud quod isti novi hospites huc accidunt—cui respondit Virgilius *none sanza cagione ec. Vuolsi così etc. ladove Michele fe la vendetta del superbo strupo ec.* Hoc est dicere quod de volutati illius quj habitat incelis . . .

Omissione particolarmente evidente nel caso del canto XXVIII, 58 dell'*Inferno*, dove l'Anonimo rivela evidentemente paura della censura e dell'Inquisizione, mentre ser Graziolo, a conferma della sua onestà intellettuale e fedeltà al Poeta, sottolineata da Carducci, non esita ad affrontare anche passaggi spinosi, come il riferimento a Fra' Dolcino, *fraticello senza ordine*: "*Se davivanda che stretta dineve etc.* In hac parte aduc loquitur iste spiritus superior (*Maometto)* qui sic laceratus et tormentatus erat et dicit danti q. predicendo quod debeat ipse dantes quum in mundum redierit sic monere fratrem dulcinum et scismaticis auctorem manentem in alpibus et montaneis speluncis in partibus navarre *(Nov.)* quod ipse frater dulcinus sic sibi provideat et sic se premuniat derebus necessariis ad defensionem et vitam eius quod navarrenses *(nov.)* fideles cristiani spetiales persecutores eiusdem fratris dulcinij non habeant de ipso victoriam per ossedionem vel ex asperitate nivis vel alicuius adversi temporis et hoc est quod dicit testus usque ad locum illum *Poi che luno etc.*"

Il codice Florio: "il migliore di tutti i codici nostri del sec. XIV"[48]

Si trovava nella "biblioteca fondata verso la fine del Settecento[49] dai fratelli Daniele e Francesco Florio. Secondo il Mazzantini[50] il fondo comprendeva allora 16 unità, tra cui nove codici datati o databili al XIV e XV secolo. Negli appunti di Daniele Florio (1710–1789),[51] fondatore della biblioteca, si trovano alcune note relative agli incunaboli e ai libri manoscritti da lui posseduti. Sulla consistenza del fondo manoscritto . . . possiamo aggiungere un inventario compilato nel 1915, che elenca 72 libri di particolare pregio. L'elenco, per quanto riguarda i codici, corrisponde sostanzialmente alla descrizione fatta dal Mazzatinti. La ricerca di questi codici compiuta nella biblioteca alcuni anni fa . . . aveva consentito di individuare unicamente la *Divina Commedia* (cod. 11), depositata per sicurezza in un istituto bancario locale . . . solo recentemente, in modo del tutto occasionale sono tornati alla luce presso la stessa biblioteca, trasferita nel frattempo dalla sede udinese di palazzo Florio alla villa di Persereano (Udine) alcuni codici (5 in tutto) rimasti di proprietà del ramo principale della famiglia dopo la divisione dei beni avvenuta nell'aprile del 1947."[52]

Per la descrizione del codice riporto anche quella recentissima dello Scalon, in modo che il lettore possa implicitamente inferire come si sia trasformata la codicologia negli ultimi due secoli: filologicamente[53] sprovveduto il primo, pathos ermeneutico[54] anche nella pura descrizione nel secondo, specialismo un po' algido nel terzo (si vedano le figure 2, 3, e 4).

Viviani:[55] "Codice membranaceo in foglio del sec. XIV. In principio: *Incipit prima cantica comœdiœ Dantis Florentini, divisa in tres canticas, in quibus tractatur: primo de Inferis, secundo de his qui sunt in Purgatorio, tertio de Beatis.* Il titolo di questo codice sta contro quelli, che dicono non doversi tutto il Poema di Dante chiamare Commedia. Nell'Inferno è preposto ad ogni canto un breve argomento latino. Niuno ve n'ha nel Purgatorio; ma nel Paradiso tornano a cominciare dal canto 2. e giungono fino al canto 16. Succede alle tre Cantiche il compendio della Commedia scritto in terza rima da Bosone da Gubbio. Ê decorato di vaghi ornati: la lezione è bellissima, correttissima: varia in gran parte dal testo della Crusca, e spesso concorda col ms. Bartoliniano. Questo codice fu acquistato con ragguardevole prezzo, e tenuto in gran conto dal celebre Daniele Florio, fondatore della insigne libreria di quella famiglia."

Fiammazzo:[56] "La iniziale delle tre Cantiche, di colore azzurro con fregi rossi, occupa per lunghezza lo spazio di tre terzine: ha larghezza

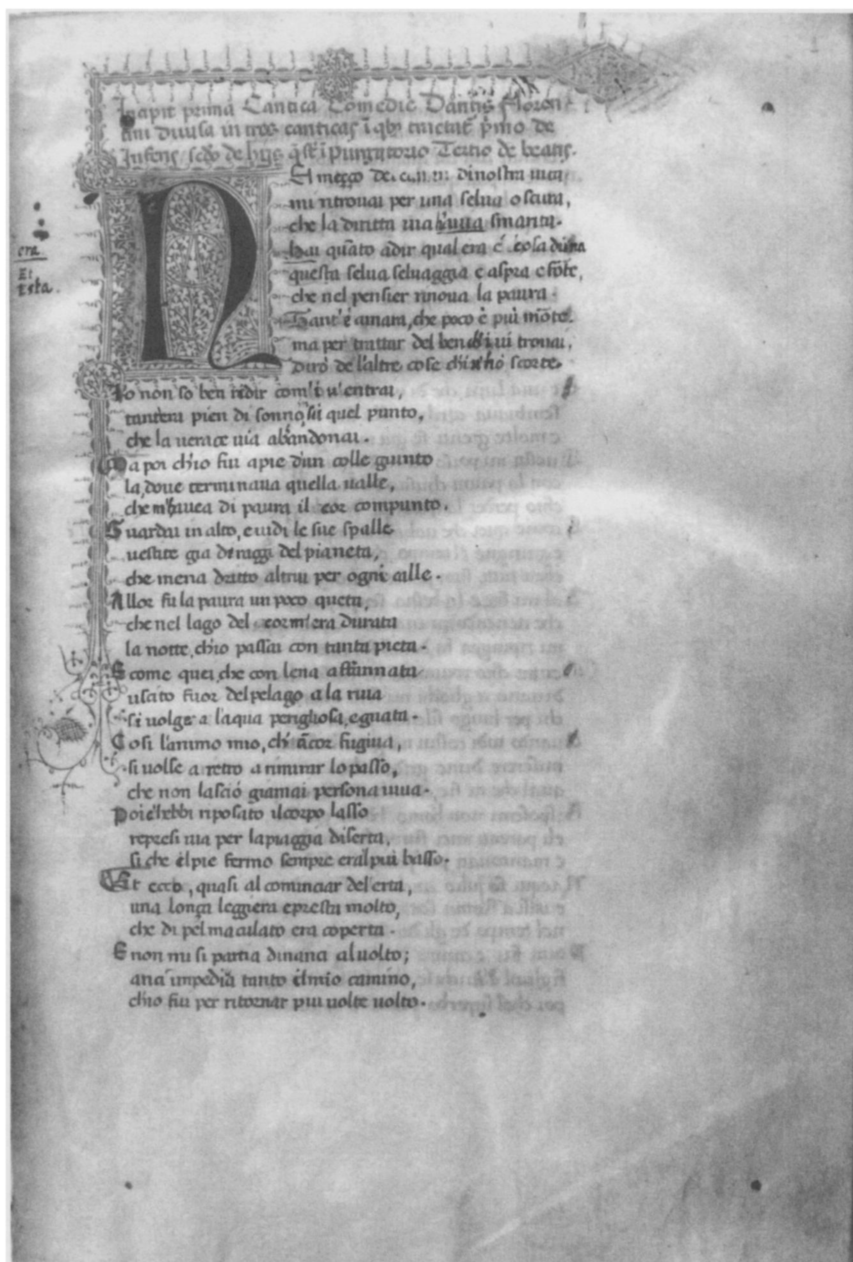
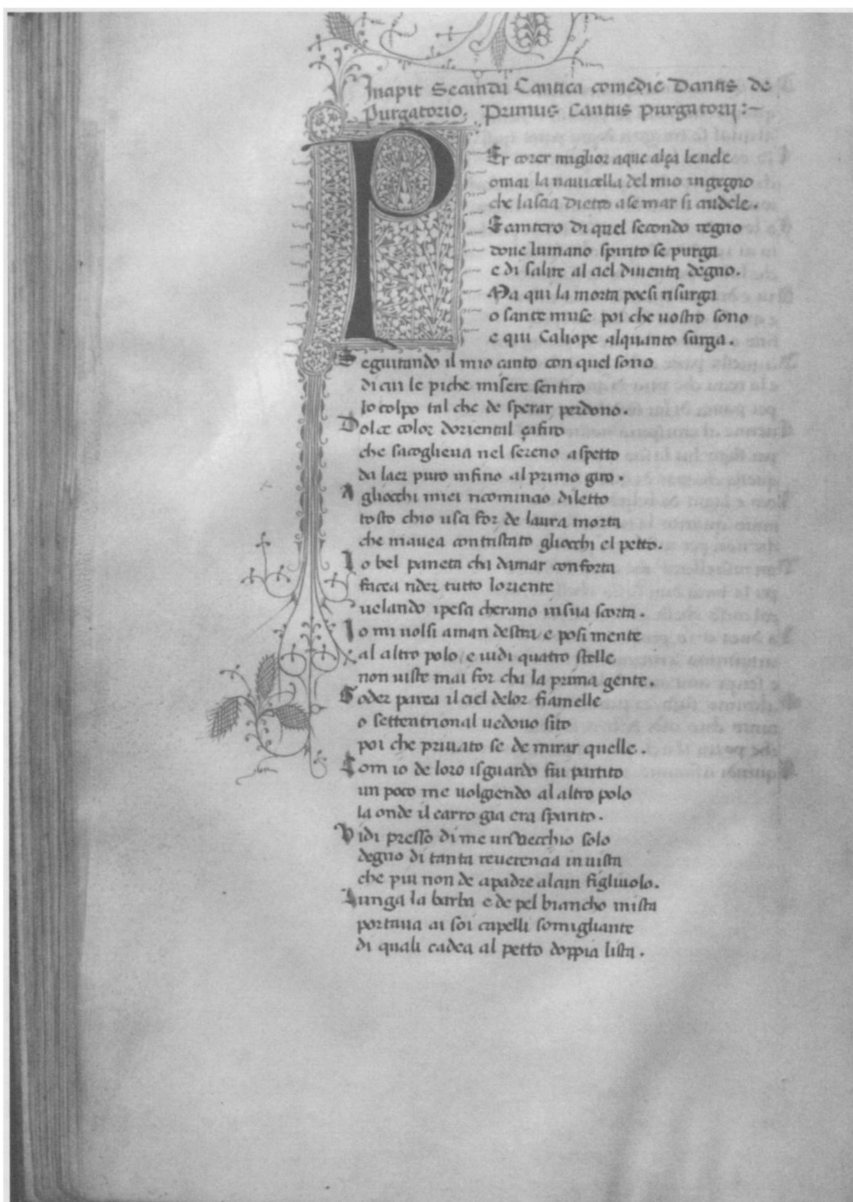


Fig. 2. L'*incipit* dell'*Inferno* del Codice Florio, da: C. SCALON, *Su alcuni codici ritrovati della biblioteca Florio*, in "Memorie storiche forogiuliesi," Anno MMIII (2003), vol. LXXXIII, Udine, pp. 91–111.



Incipit Secunda Cantica comedie Dantis de
Purgatorio. Primus Cantus purgatorii :—

Per correr miglior aque alça le uele
omai la nauicella del mio ingegno
che lascia dietro a se mar si crudele.
Ecantero di quel secondo regno
doue lumano spirito se purga
e di salire al ciel diuenta degno.
Ma qui la morta poesi risurga
o sante muse poi che uostro sono
e qui Caliope alquanto surga.
Seguitando il mio canto con quel sono
di cui le piche misere sentiro
lo colpo tal che de sperar perdono.
Dolce color doriental çafiro
che saccoglieua nel sereno aspetto
da laer puro infino al primo giro.
A gliocchi miei ricominciao diletto
tosto chio usci for de laura morta
che mauea contristato gliocchi el petto.
Lo bel pianeta chad amar conforta
facea rider tutto loriente
uelando i pesci cherano in sua scorta.
Io mi uolsi a man destra e posi mente
al altro polo e uidi quatro stelle
non uiste mai for cha la prima gente.
Goder parea il ciel de lor fiamelle
o settentrional uedouo sito
poi che priuato se de mirar quelle.
Com io de loro isguardo fui partito
un poco me uolgendo al altro polo
la onde il carro gia era sparito.
Vidi presso di me un uecchio solo
degno di tanta reuerencia in uista
che piu non de a padre alcun figliuolo.
Lunga la barba e de pel biancho mista
portaua ai soi capelli somigliante
di quali cadea al petto doppia lista.

Fig. 3. L'*incipit* del *Purgatorio* del Codice Florio, da: C. SCALON, *Su alcuni codici ritrovati della biblioteca Florio*, in "Memorie storiche forogiuliesi," Anno MMIII (2003), vol. LXXXIII, Udine, pp. 91–111.

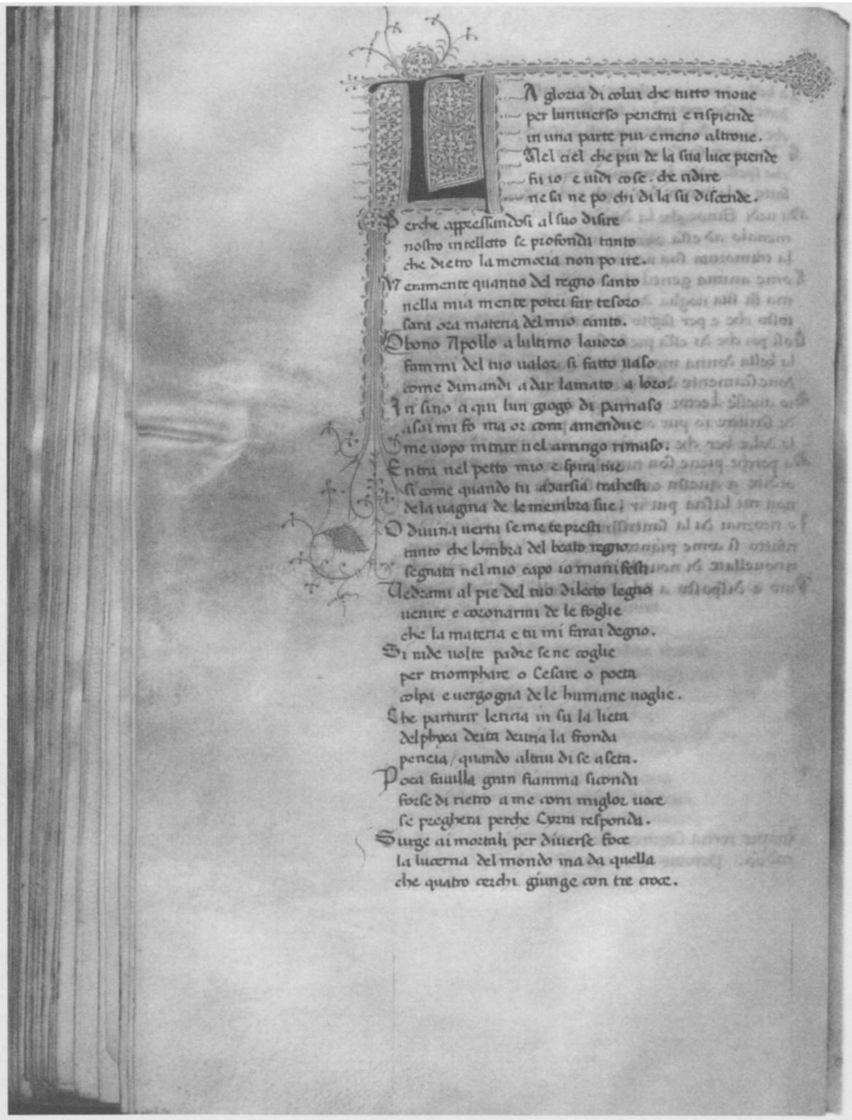


Fig. 4. L'*incipit* del *Paradiso* del Codice Florio, da: C. SCALON, *Su alcuni codici ritrovati della biblioteca Florio*, in "Memorie storiche forogiuliesi," Anno MMIII (2003), vol. LXXXIII, Udine, pp. 91–111.

proporzionata. Le iniziali gotiche dei Canti, quali azzurre, quali rosse, tutte rabescate di rosso, abbracciano lo spazio di una terzina per lunghezza, con larghezza eguale: le iniziali di ciascuna terzina, sempre maiuscolette gotiche, a differenza di quelle degli altri due versi, minuscole, sono d'inchiostro nero, quale il testo, ma attraversate da una pennellata di vernice giallastra, a mo' di diagonale. La tinta delle rubriche è d'un rosso vivace: nessuna doratura. Qua e là qualche postilla or più or meno antica: qualche cancellatura a penna del superfluo per rispetto al verso, e qualche raschiatura di mano recente. Del volume l'Inferno occupa 123 pagine, il Purgatorio 125, il Paradiso 124: i capitoli infine occupano 7 pagine e mezza. Tenuto conto delle pagine vuote il codice annovera 192 fogli di pergamena, ciascuna pagina dei quali contiene un'unica colonna di 13 terzine, con righe orizzontali per i versi e verticali nel margine sinistro per il principio di questi. Il volume è bene conservato ed elegantemente rilegato. Gli argomenti che furono costretti a trovar posto nell'angusto spazio d'una sola terzina, vi appariscono, specialmente nella terza cantica, con strane abbreviature; ed è singolare che siano stesi in latino, benché la versione, certamente fatta sul testo volgare di Jacopo della Lana, sembri opera del copista istesso: tanto è trascurata. È di gran lunga il migliore di tutti i codici nostri del sec. XIV, e, per quanto ne sappiamo, deve annoverarsi tra tutti i più corretti di quell'età. Troviamo nelle parti I–III l'intero Capitolo "di messere Bosone da Ugobbio sopra la esposizione e divisione della Commedia di Dante Alighieri di Firenze; in casa del quale messer Bosone esso Dante della sua meravigliosa opera ne fé e compì la buona parte." Nelle parti IV–V, trascurate dal Viviani, troviamo il Capitolo di Jacopo di Dante. Pubblicato da prima questo capitolo, in uno a quello di Bosone da Gubbio, nella Vindeliniana (1477), fu ristampato, poi, come lavoro di Pietro di Dante nelle edizioni di Roma 1815 e 1820, e in quella di Padova 1822: "ma si trova generalmente e quasi sempre nei 'Codd.' sotto il nome di *Jacopo di Dante* o di *un figlio di Dante*"; nel 1921[57] così lo descrive in forma più specialistica: "*Biblioteca dei co. Florio in Udine: cod. omonimo. La Commedia: sec. XIV.* Membr. mm. 298 × 198; cc. 192 (21 quad. con rich. reg., da 8 cc. ciascuno; num. ant. nell'angolo infer. del recto, a lettere alfab. seguite da ordinale romano, quasi in tutto scomparsa nella rileg.): bianca la c. 192 (e il verso d. 186 1 191), le altre tutte scritte (mm. 215 × 101) a una col. di 13 terz., con lieve rigatura di piombo—orizzont. per i versi, vertic. per i capoversi. Nessuna notizia storica o bibliogr. sicura.—Scrittura toscana di poc'oltre alla metà del '300. Azzurre le iniziali delle

cantiche (c. 1° mm. 50 × 40), con rabeschi rossi a penna riquadrati da sinistra e in alto buon tratto della facciata; azzurre con lieve lineatura verticale e modesto fregio di rosso, e rosse, similmente lineare e fregiate di lilla, le iniziali dei canti; maiuscole tagliate di giallognolo quelle delle terzine, minuscole quelle degli altri versi. Le rubriche, di rosso vivace. Segue al poema il capitolo di Bosone (187°–189°) che principia: *Pero che sia piu frutto e piu diletto*; e quello di Jacopo di Dante (189b–191°): *O voi che siete* (lezione A). Maiuscola rossa anche l'iniziale della terza, 20ª e 60ª di Bosone (Poi la seconda parte del quaderno: 187b, e *Quiui la gloria didio tutta vede*: 189°): la 60ª è seguita da 4 terz. e un verso (*Fortificando la cristiana fede*: 189°). La 25ª terz. di Jacopo è preceduta da paragr. rosso e seguita da altre 25 terz. e un verso (*Nel mezzo del camin di sia Vita*: 191°). Qualche variante marginale nel poema, qualche rasura o giunta o alterazione, specie a' primi canti, tutte di tarda e inesperta mano. Testo completo. *Incipit prima Cantica Dantis Fiorentini divisa in tres canticas in quibus tractatur primo de Inferis, secundo de his qui sunt in Purgatorio tertio de beatis* (1a). Nessun explicit. Su 396 passi quattro quinti concordano col 'testo critico' fiorentino del 1921."[58]

Scalon: "Sec. XV; membr.; ff. II, 192, II'; 1–24⁸; richiami; segnatura a registro; inizio fascicolo lato carne; 298 × 198 = 20 [215] 63 × 25 [103] 70; rr. 40 / ll. 39; rigatura a colore; iniziali filigranate in rosso e azzurro; titoli in rosso; piccole iniziali ritoccate in giallo. Legatura in assi coperti di cuoio marmorizzato con impressioni in oro (fine Settecento); coevi alla legatura i due cartellini sul dorso: "Dante Comedi.", "Cod. mss.". DANTE ALIGHIERI, *Commedia.* (ff. 1r–186r) *Incipit prima cantica Commedie Dantis Fiorentini in tres canticas, in quibus tractatur primo de inferis, secondo de hiis que sunt in purgatorio, terbio de beatis.* "Mel meçço del camin di nostra vita . . . l'amor che move il sole e l'altre stelle." (f. 187r–89r) [BOSONE DA GUBBIO, *Capitolo sopra la Commedia*], inc. "Però che sia più frutto e più diletto / a quei che si dilettan di savere / de l'alta Comedia vero intelletto . . . fortificando la cristiana fede". (f. 189v–191r) [JACOPO DI DANTE, *Capitolo*], "O voi che siete dal verace lume . . . nel meçço del camin de la sia vita"; (ff. 191v–92v) bianchi".

Il Fiammazzo nel 1926[59] ritornerà—e questo ci porta ormai a quella edizione udinese del 1823, cui ho accennato all'inizio—su questo codice con un nuovo violento attacco—iniziato nel 1887 e proseguito nel 1891–2 e nel 1921—al Viviani: "È il solo codice ricordato con maggior frequenza nell'edizione udinese; vi ascendono infatti a ben 216 le citazioni

e le note che lo riguardano, ma è quasi sempre così ambigua la dizione dell'abate che non si può rilevare se questi faccia pubblico sfregio al suo 'autografo dell'autore' (come egli osò dire il codice Bartoliniano) affidandosi interamente al codice Florio, o se voglia, con questo, semplicemente aggiungere a quello autorità. Se 216 però sono le lezioni per le quali almeno l'editore si richiama al codice stesso, altrettante e più sono quelle ch'ei ruba (è la vera parola) senza citarlo, e forse non andrebbe molto lungi dal vero chi dicesse quella del Viviani 'edizione del codice Florio' anzi che del 'Bartoliniano,' almeno per quanto riguarda la seconda metà del poema."

Per quanto concerneva ancora certi dubbi sulla datazione del codice, il Fiammazzo consulta Enrico Rostagno, il quale il 17 giugno 1923 gli risponde[60] che il Bartoliniano e il Florio "li porrei più nel sec. XV che nel XIV. Ma come pronunziarsi esplicitamente, giudicando sur un semplice facsimile? Se avessi sbagliato? Non tenga conto dunque di questa mia impressione, anche più avendo Lei tanta perizia . . .". Si rivolge allora al professor Mario Casella—autore di una edizione critica della *Commedia* a ridosso di quella fiorentina—,[61] che lavorava ad un compiuto albero genealogico di tutti i manoscritti della *Divina Commedia* e da lui riceve due lettere: "È un ms. della seconda metà del Trecento con elementi settentrionali di carattere fonetico" (21 giugno 1925); e: "Sicura è la patina settentrionale che si sovrappone al testo. Riguardo alla lezione, non vi appaiono gli svarioni grossolani che ho rilevato come caratteristici di quelle due famiglie α e ß da me determinate come mezzo razionale di classificazione. Il codice Florio sta già a documentare il lavoro di correzione, o congetturale o fondato sul metodo comparativo, che cominciò per tempo, riuscendo a darci un tipo comune di lezione che si ritrova nei manoscritti della fine del secolo XIV. Infatti il cod. Florio si può ascrivere nel suo tipo fondamentale e primitivo alla famiglia ß; ma ha pure lezioni di α. Siamo dunque di fronte a una lezione composita dove sono eliminati gli errori più grossolani, pur restandone alcuni che erano nell'archetipo. Errori nuovi e materiali ne presenta in numero discreto; il Suo spoglio lo dimostra; ma se si esamina con cura, si vede che si tratta di errori materiali, o di congetture grossolane e facili ad eliminarsi. Riassumendo il mio giudizio: il cod. Florio è scritto da un settentrionale verso la fine del secolo XIV; è un codice di lezione composita, discretamente felice, nonostante gli svarioni materiali che vi si trovano, facili ad eliminarsi (17 settembre

1925)."[62] Stabilita definitivamente la datazione da così autorevole studioso, il Fiammazzo può affermare con soddisfazione che "questo è di gran lunga il migliore di tutti i codici danteschi nostri del secolo XIV e deve annoverarsi fra tutti i più corretti di quell'età."

Siamo arrivati così al punto, in cui le storie dei codici friulani si incrociano, utilizzati come furono spregiudicatamente per una operazione di "ciurmeria letteraria", l'edizione a stampa nel 1823 del codice Bartolini ad opera di Quirico Viviani[63], "un uomo—come disse il Fiammazzo—il quale ha sempre mentito scientemente, e ingannato e schernito mezza Europa."

Il codice Bartolini e la sua edizione a stampa a Udine nel 1823

Come sempre iniziamo con la duplice descrizione del Codice. Viviani[64] [si veda fig. 5]: "*Codice membranaceo in folio del Secolo XIV.* Comincia: *Capitolo primo dell'Inferno.* Questo prezioso codice è decorato di iniziali colorite, e di ornati lungo il margine a guisa di rabeschi. E' scritto con molta proprietà ed eleganza ed ottimamente conservato. Il copiatore non fu sempre egualmente corretto: vi sono però qua e là alcune minute correzioni di bellissima lettera del sec. XIV., che danno indizio essere il ms. ritoccato da mano maestra. Non v'è alcuna dichiarazione in principio né in fine: né alcuna nota che possa far conoscere l'anno in cui fu compiuto, o il nome di chi lo scrisse. Da non poche voci di origine friulana, più frequenti che negli altri testi, si conosce che il codice fu dettato nel Friuli. Era posseduto dal celebre antiquario e filologo monsignor Del Torre, vescovo di Adria, già da lui rinvenuto in Cividale sua patria. Il Commendatore Antonio Bartolini l'acquistò in Udine nell'anno 1817; e da quel tempo assunse il nome di Codice Bartoliniano, la lezione del quale fu fedelmente seguita nella stampa."

Fiammazzo:[65] "*Biblioteca arcivescovile di Udine: cod. Bartoliniano n. 20. La Commedia: sec. XIV.* Membr., mm. 260 × 192, di cc. 113 (quad. con richiami regolari: 4 da cc .8 e uno da 6 per ogni cantica) s, numer.; bianche le cc. 38 e 76; la c. 114 tagliata via; le scritte, a due colonne da 11 terzine l'una (mm. 220 × 170)—su lieve lineatura verticale per i capoversi, orizzontale per i versi—di mano veneta di poco posteriore alla metà del '300. Il commendatore Antonio Bartolini acquistava nel 1817 in Udine il manoscritto che "appartenne—affermò egli in un suo *Catalogo*—a mons.

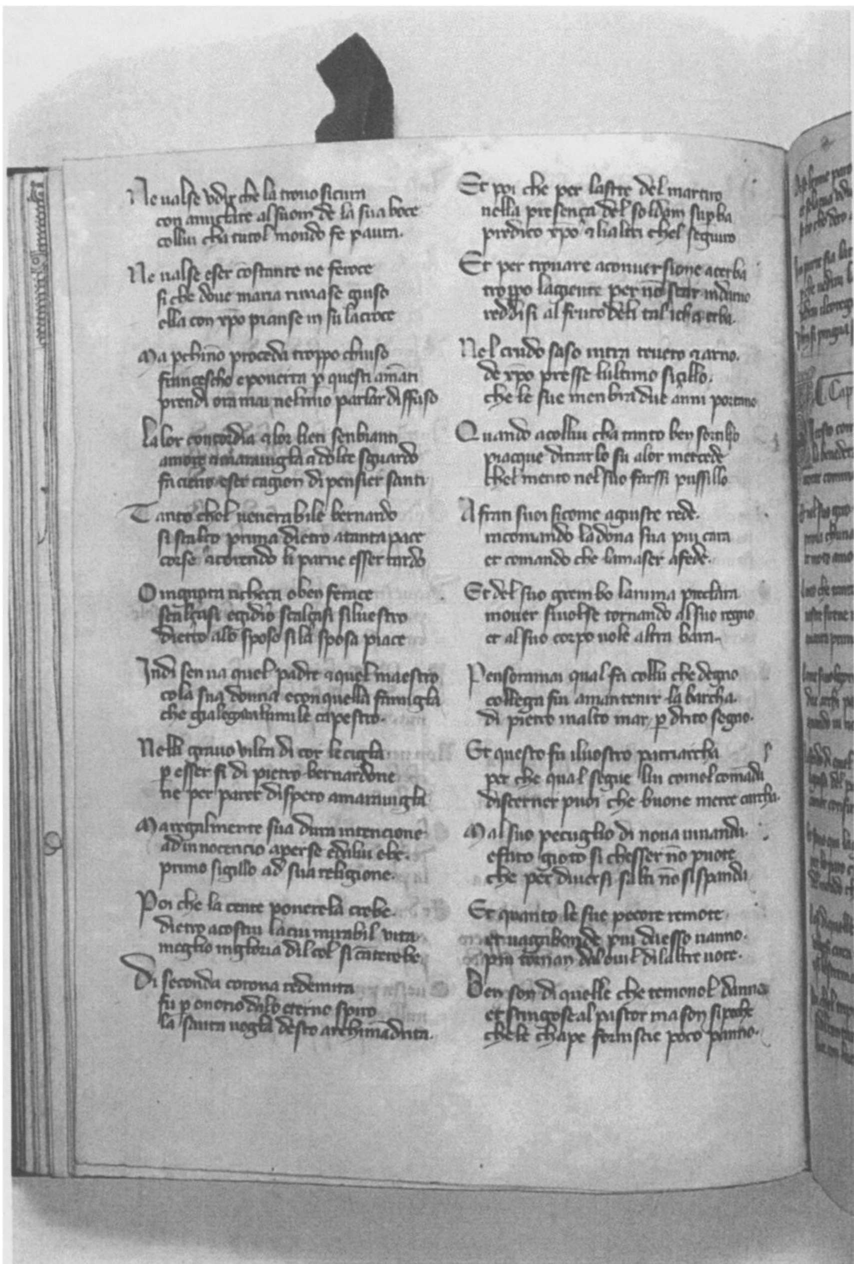


Fig. 5. Pagina del Codice Bartolini, da: M. DE PAULI, *Intorno a Quirico Viviani*, Tesi di Laurea, Università di Udine, 2005.

Filippo della Torre, nato in Cividale del Friuli (1 maggio 1657) e vescovo di Adria (1702)"—il che ci fa risalire soltanto al principio del sec. XVIII. Bisogna aggiungere che le rubriche sono tutte uniformi dopo la prima d'ogni cantica e sempre in principio dei Canti è scritto con inchiostro rosso "Capitoli", poi l'ordinale romano; e in principio delle Cantiche: "Capitolo primo del Inferno," "Capitollo p°. del Purgatorio," "Capitollo p° del Paradiso," a seconda della Cantica. L'Inferno si chiude con le parole "*Explicit liber inferni Deo gratias amen amen,*" il Purgatorio e il Paradiso con "*Deo gratias amen.*" Nessun incipit. Il volume, elegantemente rilegato nel 1817, contiene 113 fogli, a due colonne di versi per ciascuna pagina: righe regolarissime verticali separano le colonne, ed orizzontali i versi e le terzine, lasciando tra queste uno spazio un po'maggiore che tra quelli. Ciascuna colonna presenta undici terzine. Azzurre le iniziali delle cantiche, con fregi di rosso che, nella c. 39° e più riccamente nella 77°, si distendono per il margine sinistro della facciata recando, in alto all'una e in alto e in basso all'altra, un medaglioncino con fondo metà azzurro e metà tinta giallognola onde sono tagliate le iniziali, tutte maiuscole, delle terzine, mentre sono minuscole quelle di tutti i versi. Fra le terzine un'interlinea anche dopo la prima (*Inf.*, I, 1–39) che è l'unica stesa di seguito; manca l'accennato intervallo dinanzi all'ultimo verso di ogni canto (*Inf.*, X; *Par.* XIX e XXXIII eccettuati). Le iniziali dei canti di numero pari sono rosse con fregi o rabeschi di lilla sbiadito; quelle dei canti di numero dispari, azzurre con rabeschi rossi nel giallognolo. La numerazione dei canti, di rosso vivo, è preceduta da paragrafo azzurro; preceduti da paragrafo di rosso vivace i richiami dei quaderni. Nella rilegatura del volume andò perduta parte dei fregi, lo svolazzo di qualche lettera nella prima rubrica (1°) e qualche giunta marginale (v. nel cod. *Pg.* VIII, 25; c, 84b). Qua e là, specie nelle prime carte, lettere o segni grafici rinfrescati, e da per tutto correzioni e giunte di bella, se non sempre colta né sempre unica, mano antica; qualche correzione, o giunta interlineare, di inesperta mano recente; giunte, per omissioni, e correzioni marginali a *Inf.* VIII, 73 (8b); XXI, 47 (22°); XXX, 32 (31b); XXXI, 37 (33°). Dalla c. 105b trasmessa alla 106° l'iniziale azzurra della c. 27 di *Paradiso,* e quivi, e in qualche altra facciata appresso, anche le iniziali delle terzine. Sbozzi di facce umane—vecchi barbati, in generale—nel tondo (mm. 6 × 8 circa) delle iniziali ai canti: *Inf.* X, XIV (?) e XX; *Pg.* X e XIV; *Par.* I, XVI, XX e XXII. I segni ortografici—se si possono dire tali—consistono in lievi trattini obliqui, in funzione di virgola, e in qualche punto fermo, rari

entro i versi, frequenti alla fine di questi, di mano antica il più ma assai raramente al loro luogo; apici frequenti sull'*r* e rari, quasi impercettibili sempre e spesso fuor di luogo sull'*i,* onde, ad es., *piu* e *giu* per *più* e *giù*, diventano *pui* e *gui.*—La lettera che viene via via ingrossando, e speciali ragioni interne, farebbero ritenere non unica la mano in tutte tre le cantiche: le rubriche, in ogni modo, sono d'altra e più veramente bella, o almen più regolare, mano antica.—Al margine inferiore esterno, nel verso di ogni carta, il sigillo della Biblioteca Arcivescovile di Udine. Testo completo. Frequenti i vocaboli ripetuti e frequentissime le omissioni; talvolta qualche breve lacuna, in parte riempita da un revisore sincrono, dove il copista non era riuscito a decifrare il suo testo, già macchiato forse di errori, ch'egli moltiplicò. Rarissime le maiuscole dentro il verso."

Abituato a frequentare i migliori salotti letterari e mondani del nord Italia e alcuni dei maggiori letterati del tempo a Quirico Viviani la vita provinciale di Udine non poteva non creare un senso di frustrazione, la quale può portare alla mitomania—un suo ritratto, a parte qualche tratto fisiognomico, è identico a quello di Foscolo del pittore F. X. Fabre—e alla megalomania, per soddisfare la quale egli architettò con indubbia, se pur spregiudicata, intelligenza per la sua edizione (dall'epigrafe ampollosa: *Il codice Bartoliniano della Divina Commedia di Dante Alighieri col riscontro di LXV testi a penna e delle prime edizioni aggiuntivi gli argomenti del codice Trivulziano scritto nel MCCCXXXVII e i frammenti latini del codice Fontaniniano per opera di Quirico Viviani*) una strategia propagandistica eccezionale, da far invidia ai migliori pubblicitari contemporanei.

Innanzitutto la scelta della dedicataria dell'opera: Anna di Schio Serego Alighieri, appartenente alla "fortunata famiglia in cui fino dalla metà del Secolo XVI si trasfuse il sangue dell'Alighieri, e nella quale vivo tuttor si mantiene a gloria della cortese Città che fu il suo primo rifugio, (*degna*) di quegl'illustri Veronesi che da Dante sopra tutti tolgono il bello stile che tanto li onora". In premessa troviamo una lunga lettera, senza numerazione di pagina, al marchese G. G. Trivulzio,[66] che possedeva una ricchissima raccolta di codici e manoscritti, in cui spiega genesi e finalità della sua ecdotica del codice; un capolavoro di *ars retorica—adulatio, amplificatio,* reticenza, allusione—, un misto, come avrebbe detto Manzoni "di fiori e fieno", di verità e falsità, di buone intenzioni e piaggeria, abilmente intrecciate. Si legge infatti che, trovato il manoscritto nella raccolta del Bartolini, "c'invogliammo entrambi di riscontrarne la lezione con la vulgata; e ciò solamente per dar pascolo alla nostra letteraria curiosità (*e perché*

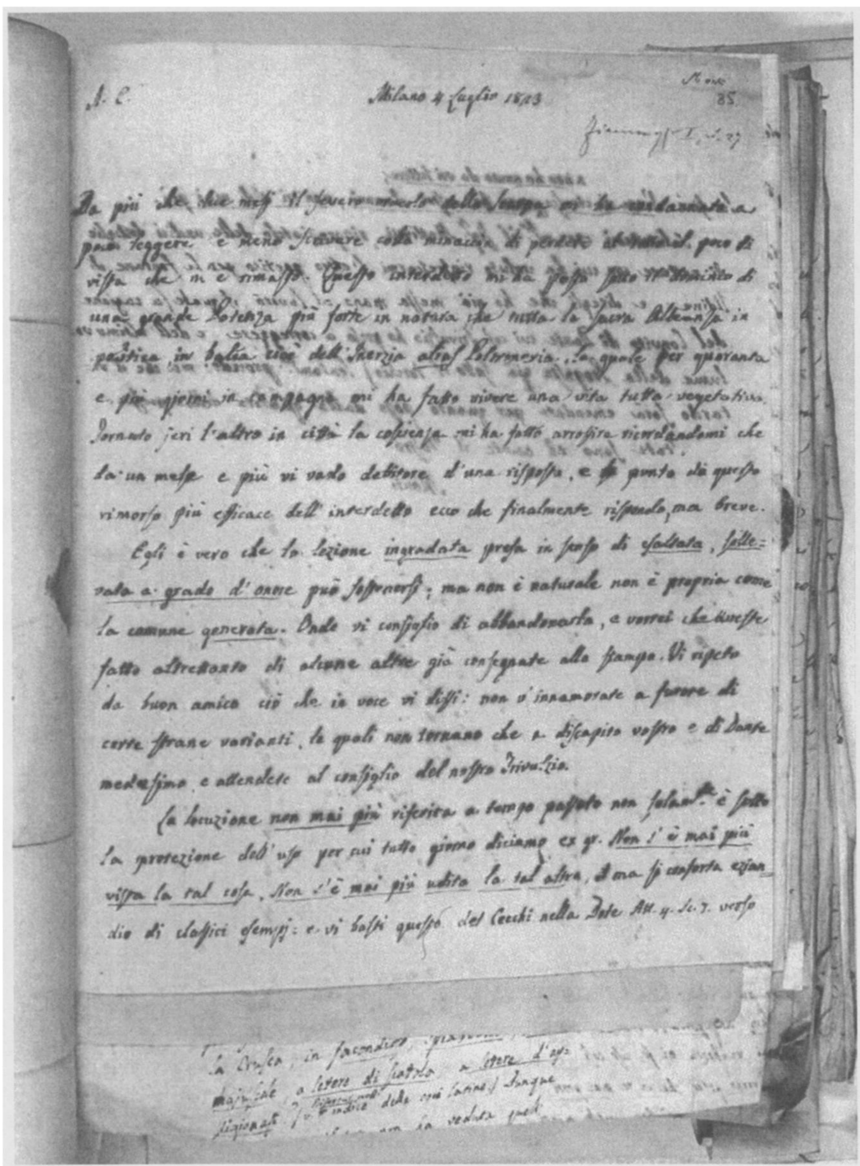
sembrava) il libro serbar fama di antica patriarcal pertinenza": nel 1822 in soli sei mesi (!) collaziona 65 codici (*in primis* i 'friulani' Fontanini, Florio, Torriani e Claricini), soprattutto a Milano, dove conosce Vincenzo Monti, appena rientrato in città da Pesaro dove si era recato per la morte del genero Giulio Perticari, nelle Biblioteche Trivulziana e Ambrosiana, e s'impegna, sempre in questo breve lasso di tempo, a leggere "tutto il corso della vita del nostro Poeta, quanto fu scritto da Boccaccio fino ai dì nostri," perchè "dovevamo prima d'ogni altra cosa assicurarci della permanenza di Dante nel Friuli, e indagare senza spirito di parte, se vero fosse che Udine e il castello di Tolmino fossero stati pur patria del suo Poema"; a sostegno della sua tesi, afferma che Dante, "inclinato alla satira" cadde in disgrazia presso Cangrande della Scala, per cui quando ne scrisse l'elogio (*Par.*, XVII, vv. 76–93) è certo che "Dante stesse lontano dallo Scaligero, e che ne avesse forse del tutto perduta la grazia. Impunemente non si punge un potente ambizioso; e il talento di Dante, era inclinato alla satira . . . Guai al bisognoso, se fra i cenci della povertà s'arrischia di far sentire all'altero suo protettore la possanza del proprio ingegno! Ma Dante non seppe usar la moderazione che all'avversità si conviene; e noi lo abbiamo appreso da un suo celeberrimo concittadino. Francesco Petrarca (*Memoranda*, lib. 2°) narra che 'per la contumacia dell'indole e per la libertà del parlare, Dante non potea soddisfare alle delicate orecchie, né agli occhi de' principi dell'epoca: e che prima da Can della Scala onorato, coll'andar del tempo retrocesse passo passo, finché gliene mancò affatto il favore.' " Questo accadeva nel 1318, quando crudelissima ardeva la guerra ai confini tra Veneto e Friuli, della quale Dante scrive nel canto IX del *Paradiso* (Viviani, nella sua frettolosità, li attribuisce al *capitolo*, come lui scrive, IX del *Purgatorio*!): "E ciò non pensa la turba presente / Che Tagliamento et Adige richiude, / Né, dell'esser battuta, ancor si pente". Dopo aver sostenuto, senza documentarlo, che nelle cronache antiche di Udine fu registrato il gran nome di Dante Alighieri, afferma che è provato (cita i *Commentarj Aquilejesi* di Giovanni Candido, Venezia, 1521, ma secondo lui scritti nel XV secolo) che nel 1319 "*Pontifex, audita morte Castonis, Paganumu Turrianum Patriarcam surrogavit. Apud quem Dantes Aligerius poeta insignis Gibellinos secutus, a Florentinis Guelfis urbe pulsus, per annum Utinae summo favore commoratus est*"; oltre a ciò "ci siamo giovati della storia manoscritta della casa Torriana, nella quale è pur fatta onorevol menzione dell'ospitalità da quella illustre famiglia usata al Poeta", e della testimonianza di Giacomo Valvasone il Vecchio, che parla del soggiorno

di Dante nel Friuli e in particolare "a Tolmino, dove più volte da Udine si portava per istarsene meditando e scrivendo fra quelle alpi romite, i profondi valloni delle quali raffigurano l'immagine delle bolgie dal suo divo pennello delineate"[67] (in apertura del primo volume campeggia un disegno di Dante nella grotta di Tolmino del pittore Giovanni Darif). Tale permanenza in Friuli spiegherebbe quanto Dante scrisse sul friulano nel *De vulgari eloquentia*, in quanto "ch'egli ha udito colle proprie orecchie il linguaggio dei popoli friulani, ed ebbe conoscenza locale della loro provincia." Per cui "fatti certi noi per tal modo che Dante stanziò per un anno in Friuli, convinti che qui diede opera a scrivere la cantica del *Paradiso*, mentre nel 1318 attendeva nelle terre trivigiane a quella del *Purgatorio*, fummo indotti facilmente a conchiudere, che i codici dettati nei luoghi ov'egli poetò e soggiornò ne' suoi ultimi anni, dovessero preferirsi a quelli che furono scritti alquanto tempo dopo nel paese dal quale era stato irremissibilmente cacciato e che ci fosse dato offerire se non la lezione legittima dell'originale, almeno quella che senza timor d'errare s'avesse a dir la più prossima". Subito dopo l'allusione che insinua però, come ho detto, un'ipotesi di verità: "avremmo noi potuto immaginare, che un codice scritto in Friuli al tempo de' Patriarchi, ed uscito fuor d'un palazzo de' Patriarchi, dovesse essere o scrittura o dettatura dello stesso autore". Per quanto riguarda l'*emendatio* del testo afferma di aver messo a frutto gli insegnamenti del Cesarotti[68] sulla evoluzione delle lingue, per cui con quest'opera pensava "di offerire la lezione legittima dell'originale, almeno quella che senza timore d'errare s'avesse a dir la più prossima (*data la*) maggiore autenticità dei nostri codici, a paragone di quelli scritti nella Toscana . . . amando di dare una stampa di Dante che fosse tutta friulana, in memoria della permanenza del Poeta nella corte degli antichi aquilejesi Patriarchi. Con questa unica maniera pensai che si potesse riconoscere la lingua del Poeta nella primitiva sua purità" a differenza di quanto si fece con l'edizione della Crusca del 1595: "voi avete voluto tradur Dante dalla lingua rozza alla lingua gentile, non già che abbiate voluto ridurlo alla sua vera lezione, (*alterando*) ad arbitrio la sacra impronta stampatavi da quel sommo ingegno creatore . . . io ho cercato di ricostruire le primitive forme della lingua. Questo è il principio, che io ho adottato quanto alla lezione ordinaria del testo: e maggiormente mi sono rinfrancato in tale proposito, vedendo che il metodo da me posto in pratica, benché dia all'intero poema un aspetto quanto a certi modi più ruvido, e quanto a certe locuzioni più incolto, nientedimeno più sublimi in molti luoghi ne

appariscono le immagini, più chiari i sensi, e in generale più armonici i versi", e conclude, affermando di essere convinto "con questo lavoro d'aver portato un reale vantaggio alla nazionale letteratura (*poiché esso*) offre di giungere per via del confronto alla cognizione della maggior proprietà delle dizioni del primo classico di nostra lingua. . . . se ciò facendo, alcune vecchie voci obbliate hanno dovuto di necessità essere richiamate a vita nel libro di Dante, non ho inteso per questo che di quelle debbiasi usare a' dì nostri . . . Dall'opera di Dante scritta in lingua puramente toscana, non si riconosce (meno la narrazione de' fatti particolari) se non che lo stato dei costumi e della civiltà dei Toscani: dall'opera di Dante scritta in lingua italica universale (com'egli la creò) si desume l'indole storica, politica e civile di tutta l'Italia al suo tempo"; però evita accuratamente d'incontrare, come gli era stato suggerito, l'abate Antonio Cesari, che pur era il maggior sostenitore della tesi puristica dell'eccellenza della lingua trecentesca. In realtà, come scrive il Witte: "Mai o quasi mai ha enumerato uno per uno i codici trovati concordi col Bartoliniano. Il Viviani non dice che un solenne confronto di tutti questi codici sia stato fatto verso per verso, anzi confessa di essersi limitato a consultarli dove le lezioni del suo codice Bartoliniano gli sembravano aver bisogno di qualche appoggio; il che rivela il carattere tutto arbitrario di questi confronti. Nè frugava egli codici e stampe antiche per trovar lezioni le quali, benchè rimaste fin allora inosservate, fossero da giudicarsi genuine, ma rintracciava solamente nuove autorità che col loro consenso potessero spalleggiare le lezioni da lui prescelte."[69]

Dico, seguitando, che da Milano scrive, mentendo, ai fratelli Mattiuzzi di aver avuto la "benedizione" del Monti, per cui nell'ottobre 1823 esce l'edizione in due volumi della *Divina Commedia*, un evento clamoroso: infatti, chi mai avrebbe potuto dubitare delle capacità ecdotiche e dell'onestà intellettuale dell'allievo, cui era stato tanto prodigo di lodi il gran Cesarotti, e che vantava così autorevoli e nobili amicizie? In realtà, poco a poco, cominciarono a circolare dei dubbi, che divennero certezza d'inganno dopo che al Witte, sceso a Udine nel 1826, fu impedito dal Viviani di prendere visione del codice, per cui dovette attendere, per esaminarlo, fino al 1827, quando il codice divenne di ragion pubblica passando alla Biblioteca Arcivescovile con il legato Bartolini.

È necessario, però, ricordare che già il 4 luglio 1823 il Monti gli aveva scritto una lettera (Udine, Biblioteca Bartoliniana, ms.157, c.85 *r* e v [si veda fig. 6]), nella quale esprimeva molte riserve sul suo lavoro: "Da più



A. C. Milano 4 luglio 1813

Monti 85.

Da più che due mesi il severo medico della stampa mi ha condannato a poco leggere e meno scrivere colla minaccia di perdere affatto il poco di vista che m'è rimasto. Questo interdetto mi ha posto sotto il dominio di una grande potenza più forte in natura che tutte le potenze alleate in pratica in Italia, cioè dell'Inerzia alias Poltroneria, la quale per quaranta e più giorni in campagna mi ha fatto vivere una vita tutta vegetativa. Tornato jeri l'altro in città la coscienza mi ha fatto arrossire ricordandomi che da un mese e più vi sono debitore d'una risposta, e sul punto di questo rimorso più efficace dell'interdetto ecco che finalmente rispondo, ma breve.

Egli è vero che la lezione ingradata presa in senso di sollevata, sollevato a grado d'onore può sostenersi; ma non è naturale non è propria come la comune generata. Onde vi consiglio di abbandonarla, e vorrei che aveste fatto altrettanto di alcune altre già consegnate alla stampa. Vi ripeto da buon amico ciò che in voce vi dissi: non v'innamorate a furore di certe strane varianti, le quali non tornano che a discapito vostro e di Dante medesimo, e attenetevi al consiglio del nostro Trivulzio.

La locuzione non mai più riferita a tempo passato non solam.te è sotto la protezione dell'uso per cui tutto giorno diciamo ex gr. Non s'è mai più vista la tal cosa, Non s'è mai più udita la tal altra, ma si conforta eziandio di classici esempj: e vi basti questo del Cecchi nella Dote Att. 4. Sc. 7. verso

Fig. 6. La lettera autografa di V. Monti, da: M. DE PAULI, *Intorno a Quirico Viviani*, Tesi di Laurea, Università di Udine, 2005.

che due mesi il severo oracolo dello Scarpa mi ha condannato a poco leggere e meno scrivere con la minaccia di perdere al tutto il poco di vista che mi è rimasta. Questo interdetto mi ha posto sotto il dominio di una grande Potenza più forte in natura che tutta la santa Alleanza in politica, in balia cioè dell'Inerzia *alias* Poltroneria. La quale per quaranta e più giorni in campagna mi ha fatto vivere una vita tutta vegetativa. Tornando ieri l'altro in città la coscienza mi ha fatto arrossire ricordandomi che da un mese e più vado debitore d'una risposta, e punto da questo rimorso più efficace dell'interdetto ecco che finalmente rispondo, ma breve. Egli è vero che la lezione *ingradata*[70] presa in punto di *esaltata, sollevata a grado d'onore* può sostenersi; ma non è naturale non è proprio come la comune *generata.* Onde vi consiglio di abbandonarla, e vorrei avesse fatto altrettanto di alcune altre già consegnate alla stampa. Vi ripeto da buon amico ciò che in voce vi dissi: non v'innamorate a furore di certe strane varianti, le quali non tornano che a discapito vostro e di Dante medesimo, e attendete al consiglio del vostro Trivulzio. La locuzione *non mai più* riferita a tempo passato non solamente è sotto la protezione dell'uso per cui tutto giorno diciamo ex gr. *Non s'è mai più vista la tal cosa, Non s'è mai più udita la tal altra*, ma si conforta eziandio di classici esempi; e vi tolsi questo del Cecchi nella Dote . . . verso la fine . . . *non ho avuto da voi lettere, . . . , non vi vidi mai più.* Salutatemi caramente il sigor Mattiuzzi, ringraziatelo delle undici bottiglie di nettare con cui ha voluto rinfrescarmi l'estro poetico per le fontane di Udine e ditegli che ho già messa mano al lavoro, il quale (a cagione del *Convito* di Dante cui col Trivulzio ho preso a correggere, e dell'ultimo volume della *Proposta* già sotto il torchio) lentamente procede: ma che il mio ritardo sarà emendato per quanto posso dalla qualità della poesia."

Da queste riserve private si passa all'esplicita polemica pubblica, che si dilaterà a macchia d'olio fuori d'Italia, a cominciare dall'intervento di Ugo Foscolo:[71] "Or n'esce un codice inaspettato, autorevole, dal Friuli a distruggere gli altri tutti, e fare le veci di autografo, dottamente illustrato sì che ti sembri di rivederlo sulle ginocchia di Dante. Fu ritrovato—ma né del come e del quando è dato ragguaglio né cenno—in una piccola città dove i patriarchi antichissimi di Aquileia avevano un palazzo, del quale da parecchie generazioni in qua non pare che rimanesse vestigia—da quel codice in fuori—"che serba fama d'antica patriarcal pertinenza." Non ha data, né spia d'amanuense o di possessore: bensì è ornato a miniature e vignette graziose; bellissimo, immacolato, scritto da penna maestra,

e ritoccato da correzioni d'uomo elegantemente dotto insieme e calligrafo. Non però l'editore si induceva a persuadersi che *il codice uscito da un palazzo patriarcale dovesse essere o scrittura o dettatura del Poeta; anzi, professando di non volere oltrepassare quei limiti che da una saggia critica sono prescritti,* afferma che "l'esemplare fu scritto in Friuli al tempo di Dante". Gli storici friulani trovano (?) *Dante meditabondo e scrivendo fra quelle Alpi romite, i profondi valloni delle quali raffigurano le bolge dell'Inferno delineate dal suo divo pennello—per tutto un anno—e fu quello il penultimo della sua vita. . . .* Non veggo perché un poeta ghibellino implacabile si riduce ad accettare favore da un prelato di cuore e d'anima guelfa. E Pagano era per l'appunto quel buon patriarca il quale fulminava scomuniche, guidava masnade friulane contro agli esuli, ed a' figliuoli e alle vedove dei ghibellini; era prete omicida, venduto al Papa, e federato satellite di quel Cardinale del Poggetto, il quale un anno o due dopo la morte di Dante andò a Ravenna a dissotterrare le sue ceneri. . . . N'escirebbero due miracoli: l'uno, de' cento canti composti in men di due anni; l'altro della città d'Udine ispiratrice divina della *Divina Commedia.* E questa città d'Udine pare abbia il privilegio d'essere miracolosissia ne' codici antichi; e però che quando vennero in forza a' Veneziani, gli storici gravi della Repubblica affermano che vi trovarono 'li *Evangeli* scritti in lingua latina di propria mano di San Marco,'" allusione, quest'ultima, alla 'leggenda' della presunta evangelizzazione e fondazione della chiesa aquileiese da parte dell'Evangelista.

Comunque: Luigi Mattiuzzi fece omaggio di una copia al papa Leone XII, che ricambiò con il dono di una medaglia d'oro, mentre il Viviani fu nominato membro dell'Accademia di Verona. La pubblicazione suscitò clamore nel mondo letterario. Giuseppe Campi, che aveva curato l'edizione padovana della *Divina Commedia* nel 1822 accorse a Udine per esaminare il codice Bartoliniano e poi scrisse che "le porte di quel santuario furono divietate ai profani e sin da allora sospettai di ciurmeria letteraria." Altri consentirono: Giuseppe Acerbi, scrisse sulla *Biblioteca Italiana* che "il Dante Bartoliniano avea superato l'aspettazione di tutti" e inviò una lettera a Viviani a conferma della pubblicata "sentenza" nel marzo 1824. Dinanzi all'interesse dell'Acerbi Paride Zajotti, che era intervenuto spesso sulla 'questione della lingua' in sintonia con Giulio Perticari, nell'aprile dello stesso anno gli inviò una lettera, in cui non esitò a definirlo "impostore, ignorante, manigoldo", concludendo che "il suo Dante era un composto d'imbecillità senza esempio e forse non conteneva dieci buone lezioni."[72] Si cominciò a parlare di alterazioni e di contraffazioni del testo:

il poeta Besenghi degli Ughi,[73] esaminando a Udine il codice Bartoliniano, aveva rilevato che era stato qua e là ritoccato e falsato, secondo lui ad opera del Viviani, e si propose di "svelare l'impudente ciurmeria dell'abate." Nel 1827 gli editori Mattiuzzi stamparono il *Discorso di Quirico Viviani in cui si fa contezza del terzo volume aggiunto al Dante Bartoliniano,* in cui rivolgendosi al marchese Trivulzio il Viviani spiegava il piano dell'opera in due tomi, che fu pubblicata l'anno seguente e che conteneva come premessa il discorso succitato e *Ragionamento sopra Dante* di F. Torti, *Il secolo di Dante* (I. *Monarchi europei,* II. *Principi e signori italiani,* III. *Repubbliche italiane,* IV *La repubblica fiorentina*) di F. Arrivabene, un *Dizionario etimologico Dantesco,* gli *Indici* e un *Supplemento dei Testi a penna.* Nel 1832 da Padova, per difendersi dalle critiche invia a Udine un testo manoscritto, *Dialogo dei tre morti* (ms. 2490, BCU), in cui fa parlare a sua difesa il commendator Antonio Bartolini, il cavaliere Leonardo Pontoni e, addirittura, Vincenzo Monti. Del Dante Bartoliniano si continuò a parlare anche dopo la morte del Viviani, mentre nel 1853 a Lipsia la casa editrice Tauchnitz ne diede un'integrale ristampa in formato popolare, che G. A. Scartazzini giudicò "dozzinale e scorretta"; a questo proposito il Fiammazzo dirà: "V'ha in Germania certa rugiadosa razza di gente che ha in conto di edizione principale della D.C. quella appunto del Viviani, che ebbe perfino l'onore di una integrale riproduzione in formato popolare."[74]

Gli studi sul codice Bartoliniano e sull'edizione del Viviani saranno ripresi nella seconda metà dell'Ottocento con una puntigliosa e severa disamina da parte, appunto, di Antonio Fiammazzo, che dimostrerà che "il buon gusto letterario dell'abate era ben lungi dal poter adonestare in qualsiasi modo la bassissima frode tentata sul testo del poema."[75] Prima, però, nel *Proemio,*[76] per allontanare ogni sospetto di accanimento preconcetto contro il Viviani, scrive: "So essere d'interesse generale a tutti gli onesti, non particolare solo degli eruditi, il restituire alla luce la verità e trascinare dinanzi al tribunale della pubblica opinione i malfattori e i rinnegati d'ogni specie, che fanno ignobile mercimonio della propria coscienza. Non ho voluto qui adunque sacrificare né alla vanità mia personale, né all'altrui morbosa sete di scandalo, né alla moda di sterile erudizione: ho inteso soltanto ad esaurire col maggior possibile scrupolo una questione d'alta moralità"

Innanzitutto, dove sono i documenti non equivoci della storia di questo codice? Infatti, "bisognava dire chi lo ebbe e dove esso fu prima del 1817 per affermare di averne ricostruito la storia. . . . Il manoscritto fu

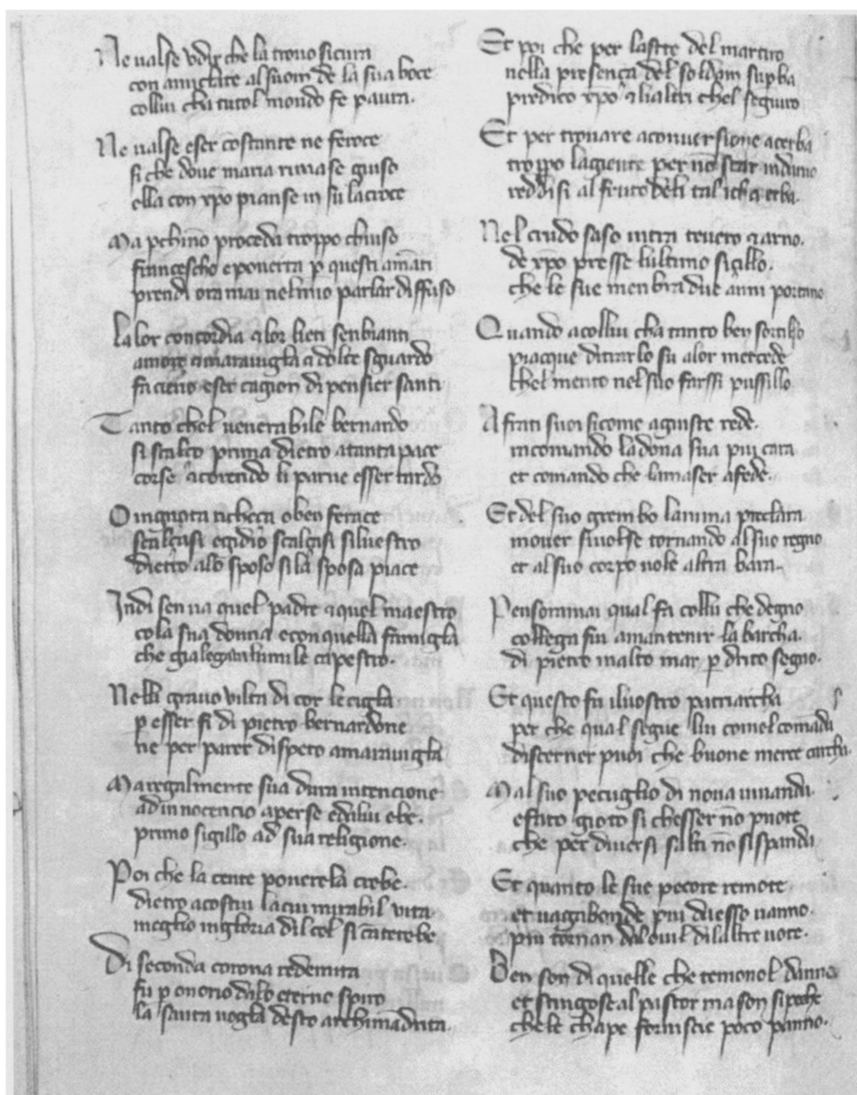


Fig. 7. Pagina del Codice Bartolini, da: M. DE PAULI, *Intorno a Quirico Viviani*, Tesi di Laurea, Università di Udine, 2005.

acquistato a Roma dal medesimo vescovo di Adria; il Viviani doveva sapere ciò, ma avrebbe tolto ogni credibilità alle sue affermazioni che fosse autoctono, scritto in Friuli, di patriarcal pertinenza . . . il codice certamente è di origine veneta non già friulana. . . . Il Viviani adunque non intese che ad un fine preconcetto: provare, cioè, il soggiorno di Dante in Friuli e particolarmente a Tolmino", e il Candido, cui si richiama Viviani, copiò male il Platina (*Vite dei Pontefici,* Udine 1474) leggendo *Forumjulii*

ov'era scritto *Forumlivii,* cioè Forlì, dove Dante trovò il primo rifugio presso gli Ordelaffi.

Era necessario, quindi, stabilire prioritariamente l'età nella quale il codice fu scritto. A differenza da quanto affermato dal Fulin[77], per il quale le più antiche copie della *Commedia* risalirebbero al secolo XV, l'autorevole Witte, retrodatandolo definitivamente di un secolo, lo disse scritto "intorno o dopo la metà del Trecento, cioè quando nella sostanza i codici davano ancora il poema nell'originaria sua purità, ma quando già ben molti passi erano stati alterati dall'ignoranza e dalla saccenteria degli amanuensi . . . un suo gran difetto consiste nell'esser passato per le mani di molte persone che in ben molti passi, raschiando ed alterando, ne fecero sparire le lezioni primitive."[78] Fortunatamente il Fiammazzo nota che "i passi si riducono a pochi, se si distinguono quelli alterati nel secolo XIV ed altri di mano recente, che rivelano la supina inesperienza, l'infantile ingenuità del loro autore, senza dire che lasciano poi scorgere quasi sempre la lezione originale"; è il Viviani l'autore di questi sfregi: egli "si ostinò sempre a cogliere le voci alterate anche là dove l'alterazione è sconcia come evidente è la lezione originale intelligibilissima, senza poi accennare in nota alla diversa calligrafia, tutto ciò pure prova ad esuberanza la mala fede dell'abate . . . la frode principale e di gran lunga maggiore della limitata contraffazione a penna e raschiatoio, consiste nella infinita serie di lezioni falsate, che, cioè, nel testo Bartoliniano apparendo tuttora nitidissime, non trovano veruna scusa per non apparire anche nell'edizione. Non andremo lungi dal vero affermando che per una buona metà il codice apparisce nell'edizione Viviani malamente guasto"[79]. Inoltre la conferma della sua frettolosità ed approssimazione, in questo caso ortografica, si ha nel fatto che la medesima parola in vari luoghi la troviamo in tutte le forme possibili e assai spesso diverse da quelle del testo: ad esempio: *e, et, ed* dinanzi a vocale iniziale*; senza, sanza; entrare, intrare; onde, unde; uomo, omo; sopra, sovra; gridare, cridare; baciare, basiare; e', ei, egli, elli, el, ello; fuori, fori; maraviglia, meraviglia; boce, voce; involare, immolare.* Ma quel ch'è più grave è che cita lezioni andate perdute e che non esistevano del codice Torriani, introvabile, ed opera un'analoga manipolazione, come s'è detto, sul codice Florio: "Anche del Florio egli offre tra inesatte e mezzo falsate mezzo centinaio di lezioni: in complesso adunque il Viviani offerse diversamente presso che la quarta parte delle lezioni per le quali si richiamava al Florio. Presenta anch'esso alterazioni a penna della lezione primitiva: "tarda e inesperta mano io già dissi, opera dell'editor letterario stesso"

(non oltre ai primi due canti del poema, perché poi il possessore conte Daniele Filippo gli impedì di consultare più oltre il prezioso cimelio)."[80]

A questo punto che valore assegnare a questo codice? Per il Fiammazzo "Le alterazioni deplorevoli recenti sono pochissime e lasciano sempre scorgere la lezione originale, e le antiche, quando non appariscono correzioni dell'amanuense, sono pregevolissime tutte perché del secolo XIV. E non v'ha dubbio però che dal lato della forma—scrittura o ortografia che dir si voglia—il Bartoliniano è ben lontano dall'appartenere alla classe dei quattro prescelti ed onorati dal Witte fra' moltissimi della Divina Commedia ad offrire elementi esclusivi per una edizione esemplare. A non toccar infatti né di ritmica né di metrica, vi ricorrono spesso omissioni di interi vocaboli, aggiunte capricciose e strane ripetizioni di parole eguali o simili l'una appresso l'altra o in versi vicini; male vi sono distinte nella scrittura le lettere e sillabe; sono scambiate le minuscole con le maiuscole; la punteggiatura inoltre vi è affatto sconosciuta; infine vi si uniscono parole diverse in una sola e v'è stranamente divisa una sola in più parti. Questi ultimi del resto non sono errori o difetti esclusivi del nostro, che anzi occorrono, benché con minore frequenza, quasi tutti nel maggior numero dei codici: veruno è immacolato. Ha un gran numero di varianti che hanno un real pregio; questo codice è da comprendersi nel novero dei buoni e reggerebbe all'esame della critica moderna."[81]

La questione pareva chiusa, se non che nel 1921, sesto centenario della morte di Dante, a Udine si tennero presso la Biblioteca Civica una serie di conferenze organizzate dall'Accademia cittadina con un tale successo che "per limitare la ressa del pubblico si fece pagare una lira l'ingresso", e il Fiammazzo riaprì la questione, perché in quell'anno ad opera della Società Dantesca Italiana era uscita l'edizione critica delle opere di Dante[82] e le 'lezioni' dei codici friulani andavano, quindi, valutate in una nuova prospettiva. Si avverte un grande orgoglio in lui, non solo per aver contribuito all'edizione critica, ma per una qual sorta di rivalsa da un senso di inferiorità verso il Witte, dal quale prende un po' le distanze, che aveva fondato in Germania la Società Dantesca nel 1865, mentre in Italia, patria di Dante, era nata solamente nel 1888 sotto la presidenza di Giosue Carducci. Dopo aver ricordato i nomi dei benemeriti italiani di tale edizione una menzione particolare riserva a Edward Moore,[83] editore di tutte le opere di Dante in Inghilterra; però, probabilmente influenzato dai venti nazionalistici del periodo postbellico, in forma limitativa: "Tuttavia, nonostante l'ammirazione nostra verso l'insigne dantista inglese—che col

tedesco Carlo Witte nel secolo passato, col connazionale Paget Toynbee nel presente, divide la gloria d'aver illustrato e diffuso gli studi danteschi fuor d'Italia—dinanzi al nuovo prezioso volume fiorentino riassumente il fervore per il rinnovato culto di Dante dovuto alla generazione italiana che tramonta, ci sentiamo presi da viva commozione e devotamente varchiamo la soglia del tempio per accostarne l'ara massima—in quest'edizione, non già, come altrove, sul peristilio, ma ragionevolmente nell'abside collocata . . . Mi si conceda qui di render pubblico il vivo sentimento di soddisfazione per aver trovato, nel testo dobbiam dire omai definitivo, consacrate non poche lezioni avvaloratemi già dai migliori codici danteschi friulani."[84] Dopo questa introduzione al ciclo di conferenze Fiammazzo torna sulla questione del codice Bartoliniano,[85] per comunicare i risultati della collazione tra questo e la nuova edizione fiorentina—al canone dei 396 passi critici proposto dalla società dantesca il Bartoliniano regge in più di 300, più di tre quarti—, e per lanciare una frecciatina al Witte, che trovò qualche lode per l'emendazione del testo operata dal Viviani: "No: i nostri non indulgono per crimini siffatti."[86]

Infine, però, una buona parola per Quirico Viviani—dovette ammetterlo *obtorto ore* pure il Fiammazzo—bisogna pur spenderla: fu suo merito aver tratto all'oblio e aver destato un interesse europeo per i codici friulani, che da allora cominciarono ad essere esplorati e studiati con criteri filologicamente rigorosi.

La *vexata quaestio* della dimora di Dante in Friuli

Era stato il Bassermann[87] a rilanciare la questione, convinto com'era dell'identificazione del lago di Cerknica con il Cocito e, in più, delle vicine, famosissime grotte, già ben note durante il Medioevo, con il *cammino ascoso* che dal centro della terra, ossia dalla *natural burella,* riconduce Dante e Virgilio alla superficie, nell'emisfero australe, a *riveder le stelle*, rivissute in forma onirico-allucinata: "Allora io vidi improvvisamente Dante star ritto sul gelato lago di Zirknitz (nome tedesco di Cerknica), e sopra di lui torreggiar tetro e minaccioso il Iavornik biancheggiante per neve; ma il lago era il Cocito. E poscia noi venimmo ai fori pei quali in primavera l'acqua scola e si parte, e in autunno, lungo tempo prima annunziata da strano rimbombo sotterraneo, di nuovo scaturisce nel lago. E la mia guida mi spiegò con premura come queste occulte correnti di

acqua tutte insieme si collegano e tutte percorrono le favolose e misteriose spelonche del Karst (Carso). Una fra le più notevoli di queste caverne, già nota al Medio evo, la grotta di Adelsberg (Postumia), aveva io visitato il giorno innanzi; e le fantastiche fogge di stalattiti, le poderose gallerie colla loro volta perdentesi nel buio, il lontano rumoreggiare del Poik, che echeggia per entro a una oscurità misteriosa, mi avevano pervaso di un solenne e magico stupore. Il quale allora mi si fece nuovamente sentire, sì che tosto dovetti pensare a quei versi in cui Dante descrive il cammino ascoso che dal centro della terra lo riconduce alla superficie."

Spetta al più abile e razionale mons. Giuseppe Vale, bibliotecario[88] dell'Arcivescovile affrontare lo spinoso argomento nella 13ª e 15ª conferenza. Nella prima, integrata da un'imponente *Appendice bibliografica,* esordisce affermando che "fu l'Italia settentrionale e centrale quella che più si distinse nell'amore per Dante, creando così una moltitudine di documenti preziosi sia per meglio conoscere il testo, sia per meglio intenderlo. Il nostro Friuli non fu ultimo in questa gara; anzi si può dire che in proporzione alla sua eccentricità geografica, alla sua piccolezza e alla deficienza dei suoi mezzi di cultura, tenga un posto fra i più notevoli."[89] Dopo aver descritto e ripercorso la storia dei quattro codici rimasti in Friuli (Bartolini, Fontanini, Florio, Torriani, "momentaneamente smarrito"), cronologicamente fa menzione dei maggiori studiosi di Dante in questa regione, della vicenda editoriale del Viviani e degli interventi successivi ad essa[90], senza particolari novità;[91] ricorda inoltre come, per la specificità del Friuli, quasi ad affermazione dell'autonomia linguistica del vernacolo friulano, il poeta Piero Bonini tentò una traduzione in terzine del Poema; Emilio Nardini tradusse in friulano un sonetto *Tanto gentile, e tanto onesta pare,* "dando ai versi spiriti così prettamente friulani (!), che par quasi di trovarci dinanzi non già ad una traduzione, ma ad una ispirazione originale", e Francesco Blasoni scrisse il *Poemet popolâr pal centenari di Dante* (Udine, 1865).[92]

Con la seconda relazione entra nel vivo del problema e sin dall'*incipit* pare avvalorare tale ipotesi: "Nel volume terzo della raccolta *Notariorum* del dott. Vincenzo Joppi[93] lessi un regesto, che ricorda una *Catharina de Aldigheriis,* ancella di un canonico di Cividale, nella prima metà del secolo XIV; e non è meraviglia che questa, forse parente di Dante Alighieri, abbia trovato buon vivere nella Città del Friuli[94] dove tanti suoi conterranei, fiorentini e toscani avevano immigrato durante il secolo precedente. I Patriarchi di Aquileia, signori allora del Friuli, li avevano favoriti e coi

loro atti possiam dire anche attirati."[95] Dopo aver ripercorso parte della storia patriarcale, illustrata ampiamente all'inizio di questo scritto, arriva al punto del presunto soggiorno di Dante presso il patriarca Pagano della Torre tra il 1319 e il 1321 e si chiede se sia proprio questo il periodo e non un altro. Evidenzia, innanzitutto, l'errore del Candido, che ha interpretato *Forumlivii* del Platina con *Forumjulii*; ricorda però che Jacopo Valvasone scrive che "si tiene che Dante scrivesse a compiacenza di Pagano alcune parti delle sue cantiche, per aver li luoghi descritti in essa molta corrispondenza con questi; et a questa credenza consente uno scoglio posto sopra il fiume Tolmina, chiamato fin al dì d'oggi dai paesani *Sedia di Dante*, nel qual luogo la fama di mano in mano ha conservato memorie, ch'egli scrivesse *della natura dei Pesci*"[96] fino a dare per certo, ciò che si è rivelato un vero e proprio falso, che nella cappella di San Nicolò del Duomo di Udine sarebbero stati dipinti i ritratti di Dante e Boccaccio (il Palladio dirà Dante e Petrarca: in realtà vi era affrescato il funerale di un santo!). Da un errore iniziale si genera una leggenda[97] con pochi fondamenti. Il Fontanini sostiene che nel Poema si trovano voci tipicamente friulane (*Fi* per *Figlio* e *Ploia* per *Pioggia*),[98] mentre G. Giuseppe Liruti[99] afferma essercene nel Poema almeno venticinque, ma non le indica così come molti altri eruditi del '700. Fu Giuseppe Bianchi[100] a demolire tutte queste asserzioni e ad escludere che il soggiorno di Dante potesse essere avvenuto al tempo di Pagano della Torre.

Ma mons. Vale abilmente sposta le date e cita nuovi passi del Poema. Dopo il suo soggiorno presso Bartolomeo della Scala nel 1307, Dante trovò ospitalità a Treviso presso il *buon Gherardo* da Camino; conobbe il figlio Rizzardo, cui pare alludere nel canto IX del *Paradiso*, e conobbe certamente l'altra figlia, Beatrice, andata sposa ad Enrico II, conte di Gorizia, che ebbe strette relazioni con Dante tra il 1304 e il 1307: il Poeta, quindi, avrebbe goduto della sua benevolenza e anche della sua ospitalità: "Ci sono infatti nel poema accenni a luoghi e fenomeni proprii del territorio Goriziano, di cui è impossibile parlare senza essere stati sopra luogo. Nel canto XXXII dell'*Inferno*, quando il poeta giunge nella Caina, si sente dire: *Guarda come passi* . . . :

> Per ch'io mi volsi, e vidimi davante
> e sotto i piedi un lago, che per gelo
> avea di vetro e non d'acqua sembiante.
> Non fece al corso suo sì grosso velo

di verno la Danoia in Osterlicch
né Tanai là sotto il freddo cielo,
   com'era quivi; che se Tambernicch
vi fosse caduto o Pietrapana,
non avria pur dell'orlo fatto cricch."
(vv. 22–30)

Citando il Perusek[101] sostiene che il Tambernicch sia stato scritto così per un facile errore di pronuncia al posto di Iavornik, situato tra Postumia e Cirknica, sul cui lago, che d'inverno si gela, il monte si staglia. Dante poi avrebbe visitato anche Duino, l'Istria e Pola[102]. Il culmine dell'immaginario acritico lo raggiunge quando afferma, probabilmente influenzato dal Basserman: "Ma Dante nota anche in nostro favore un fenomeno meteorico, che è impossibile constatare se non sopra luogo, nel XXX canto del *Purgatorio*: "Si come neve tra le vive travi / per lo dosso d'Italia si congela, / soffiata e stretta dalli venti schiavi . . ." . . . il *dosso d'Italia* anzi che l'Appennino non sono meglio le Alpi nostre, queste Alpi Giulie che han gli slavi addosso?—e noi friulani chiamiamo anche oggi '*sclavon*' quella terribile *bora*? . . ."[103]

Se tale assunto avesse un fondamento, significherebbe che Dante ha visitato tutti i luoghi di cui parla: in questo caso, il Danubio, l'Austria, il Don; e che dire di tutti i luoghi dell'Italia meridionale, dove non si è mai recato? Per quanto riguarda il famoso *Ces fastu?* del *De vulgari eloquentia* non può averlo sentito Dante da friulani nella marca trevigiana? Il Sacchetti e il Villani non risulta siano mai stati in Friuli. Al Vale sfugge completamente il fenomeno della interdiscorsività[104], fondamentale per comprendere la circolazione della idee e della cultura nel basso Medioevo.

Tornando ai versi sopraccitati, Anna Maria Chiavacci Leonardi, che sintetizza un po' la posizione della moderna critica dantesca italiana, anche se è forse l'unica ad accennare allo Iavornik, scrive nel suo commento: "—**Tambernicchi**: gli antichi indicavano vagamente un monte della Schiavonia (presso Tovarnik). Ma il fatto che in testi antichi sia stata trovata la voce Stamberlicche per un monte di Toscana, quasi certamente il monte Tambura nelle Apuane, catena dove appunto si trova l'altro monte qui nominato (Pietrapana, oggi Pania), come questo nudo e roccioso, sembra risolvere la questione. Tanto più che è procedimento già usato da Dante in simili casi il far seguire a paesaggi stranieri paesaggi italiani e ben noti (si vedano Arles e Pola nel canto IX; le Fiandre e la Brenta nel XV): e quindi alla copia Danoia-Tanai, allontanati sotto il freddo cielo, segue la

coppia Tambernicchi-Pietrapana, familiare a tutti i toscani e agli italiani in genere."[105]

Comunque, sulla base di questo suo ragionamento Vale conclude in forma possibilista ed anche astuta: "Se Dante non poté essere in Friuli durante il patriarcato di Pagano, niente si oppone che vi fosse per qualche tempo nei periodi dal 1304 al 1307 o dal 1313 al 1318. Anzi considerando il cumulo degli indizi che concorrono ad affermare un suo soggiorno in quel tempo tra noi, indizi che hanno il loro fondamento sulle strette relazioni tra i Da Camino e i conti di Gorizia, e tra questi e i tanti amici del Poeta, e si estendono a particolarità toponomastiche, linguistiche e metereologiche così esattamente espresse e così fortemente calcate; mi sembra che sia difficile il negarlo e se abbiamo fatto un lungo e noioso giro per rintracciare sulla terra friulana le orme sacre del poeta di nostra gente, questa conclusione ci deve compensare ad usura la fatica e la noia."[106] Astuto lo spostamento delle date, perché s'era reso conto che non era sostenibile che negli ultimi due anni della sua vita Dante, folgorato dalla grotta di Tolmino, riscrivesse interamente le *Malebolge*, come pareva sostenere il Viviani ed altri con lui; mentre, scegliendo queste date, rendeva plausibile, ma non *probata*, la sua ipotesi, dato che pare ormai acquisita la datazione della composizione delle varie cantiche: "l'Inferno tra 1304–1308, il Purgatorio dal 1308 al 1312 e il Paradiso dal 1316 al 1321; negli anni dal 1312 al 1316 molto probabilmente Dante operò una revisione delle prime due cantiche."[107]

Da allora, però, una piccola crepa incrina ancora oggi le certezze di coloro che sostengono l'impossibilità di un soggiorno di almeno un anno di Dante in Friuli, in quanto anche la negazione non è del tutto documentabile e nella vita da esule di Dante rimangono dei vuoti, come sottolinea la Chiavacci Leonardi, ponendo un punto interrogativo vicino all'anno 1318 (?).[108]Uno stimolo per ulteriori ricerche, purché non sortisca un nuovo *Codice Da Dante.*

Università di Udine
Udine, Italy

NOTE

Un cordiale ringraziamento al professore Claudio Griggio dell'Università di Udine per i suoi preziosi consigli e suggerimenti.

1. *La Divina Commedia di Dante Alighieri, giusta la lezione del codice Bartoliniano*, a cura di Q. VIVIANI, 3 voll., tomi 4, f.lli MATTIUZZI, tip. Pecile, Udine 1823–1828.

2. A. FIAMMAZZO, *I codici friulani della D. C.; illustrazioni e varianti*, Fulvio, Cividale 1887.

3. Ĕ opportuno ricordare che anche Pier Paolo Pasolini, fino al 1949 in Friuli a Casarsa, dove fondò *l'Academiuta di lenga furlana*, intervenne sulla questione nel *Quaderno romanzo* n° 3 (giugno 1947) con un articolo dal titolo *Il Friuli autonomo*, in cui privilegiava soprattutto la 'specialità' della lingua: "Noi abbiamo l'inopportuno candore, di confessare qual è il nostro interesse, che è poi il nostro primo argomento per spalleggiare la causa dell'autonomia. Non denaro, né ambizione, ma una poetica. Una poetica della poesia dialettale come antidialetto, cioè come lingua . . . Lingua ladina, dunque, non dialetto alpino"; e che la Legge 15 dicembre 1999, n. 482, *Norme in materia di tutela delle minoranze linguistiche storiche*, riconosce nell'articolo 2 la specificità del friulano ("In attuazione dell'articolo 6 della Costituzione e in armonia con i principi generali stabiliti dagli organismi europei e internazionali, la Repubblica tutela la lingua e la cultura delle popolazioni albanesi, catalane, germaniche, greche, slovene e croate e di quelle parlanti il francese, il franco-provenzale, il friulano, il ladino, l'occitano e il sardo") e permette di attivare tutte le iniziative per la sua tutela e valorizzazione.

4. Recentemente hanno tentato di riprendere le questioni sospese e di riaccendere l'interesse per i codici friulani della *Comedìa* (*Inf.* XVI, 127–28: "ma qui tacer nol posso; e per le note / di questa comedìa, lettor ti giuro"; *Inf.* XXI, 1–3: "Così, / di ponte in ponte, altro parlando / che la mia comedìa cantar non cura, / venimmo"): C. SCALON, *Su alcuni codici ritrovati della biblioteca Florio*, in "Memorie storiche forogiuliesi," Anno MMIII (2003), vol. LXXXIII, Udine, pp. 91–111; E. DORIGO, *Sulle orme di Dante*, in *Messaggero Veneto*, Udine, 1 aprile 2004, e *Sulla Commedia di Dante. La tradizione del testo, i commenti e le illustrazioni con particolare riferimento ai codici del Poema in Friuli*, in *Incontri di discipline per la didattica*, a cura di C. GRIGGIO, Franco Angeli, Milano 2006, pp. 69–88.

5. Si veda quanto scrive Matteo Villani, che continua la *Cronica* (a cura di C. PORTA, 2 voll., Guanda, Parma 2004) del fratello Giovanni, nel capitolo LXXXIV del libro I: "*Come fu morto il patriarca d'Aquileia, e fattane vendetta*: In questo anno, del mese di giugno, messer Beltrame di San Guinigi, patriarca d'Aquileia, cavalcando per lo patriarcato, da certi terrieri suoi sudditi, con aiuto de' cavalieri del conte d'Aquilizia, ch'era male di lui, fu nel camino assalito e morto con tutta sua compagnia, e sanza essere conosciuti allora, coloro che feciono il malificio si ricolgono i·lloro paese. Per la qual cosa rimase il patriarcato sanza capo. I Comuni smossono il duca d'Ostericchi, il quale con dumilia barbute venne, e fu ricevuto da tutti i paesani sanza contrasto, e onorato da·lloro. E vicitato il paese infino nel Frioli, sentendo ch'l papa aveva fatto patriarca lo figliolo de·rre Giovanni di Boemia, no illegittimo ma legittimo, si tornò in suo paese. E poco apresso il detto patriarca venne nel paese, e fu con pace ricevuto e ubbidito da tutti i Comuni e terrieri del patriarcato. E statovi poco tempo, certi castellani il vollono fare avvelenare, e furono coloro ch'avieno morto l'altro patriarca, avendo a·cciò corrotto due confidenti famigliari. Ond'elli scoperto il tradimento, messer Francesco Giovanni gran terriere, capo di questi malfattori, con certi altri castellani che 'l seguitavano, furono da·lui perseguitati sanza aresto, tanto che·ssi ridussono a guardia nelle loro fortezze, e ivi furono assediati per modo che s'arenderono al patriarca. Il quale prima abattè tutte loro castella, le quali erano cagione della loro sfrenata superbia, e al detto messer Francesco con otto de' maggiori castellani fece tagliare le teste, e un'altra parte ne fece impendere per la gola. Per la quale cosa tutto il paese rimase cheto e sicuro, e il patriarca temuto e ubidito da tutti sanza sospetto o·ccontrasto." Il culmine di tale violenza si avrà nel 1511, quando infuriava la lotta tra feudatari filoimperiali e filoveneziani e tra nobiltà e contadini: F. BIANCO, *La "crudel zobia grassa." Rivolte contadine e faide nobiliari in Friuli tra '400 e '500,* Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1996, che riporta il testo integrale di un cronista del tempo; G. AMASEO, *Historia della crudel zobia grassa et altri nefarii excessi et orrende calamità intervenute in la città di Udine et Patria del Friuli del 1511*, cap. CIX (ms. della Biblioteca Comunale di Udine, Fondo principale, b. 561).

6. Su questo argomento vedi: P. S. LEICHT, *Breve storia del Friuli*, ed. a cura di C.G. MOR, Libreria Editrice Aquileia, Udine 1970; P. PASCHINI, *Storia del Friuli*, Arti grafiche friulane, Udine 1990; R. TIRELLI, *I Patriarchi. La spada e la croce XV secoli di storia*, EBI, Pordenone 2000; C. PUPPINI, *Tolmezzo. Storia e cronache di una città murata e della contrada di Cargna*, CO. EL, Udine 1996; T. MANIACCO, *Storia del Friuli,* Newton & Compton, Milano 2002.

7. "Forum Iulii vero et Ystria non nisi leve Ytalie esse possunt. . . . Post hos Aquilegenses et Ystrianos cribremus, qui *Ces Fastu?* crudeliter accentuando eructant. Cumque hiis montaninas omnes et rusticanas loquelas eicimus, quae semper mediastinis civibus accentus enormitate dissonare videntur": D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia,* I, 11, in *Opere minori,* II, a c. di P.V. MENGALDO, Ricciardi, Milano-Napoli 1984.

8. Coluccio Salutati nel 1395 in una lettera loda l'amico Michele di Rabatta, vicedomino del patriarcato, *sede vacante,* in quanto: "feroces et poene barbaros homines ad tranquillitatem de contentionis turbine revocare potuisti."

9. A. BATTISTELLA, *I toscani in Friuli,* Bologna 1898, p. 9 e *passim.* Nel convegno *Toscani in Friuli,* tenutosi a Udine nel 1990, la professoressa Marina Tagliaferri ha ripreso pari pari questa tesi: "L'attrazione esercitata dal Friuli sui fiorentini dipende da un sistema economico locale sottosviluppato e dal ritardato sviluppo del territorio friulano. I toscani provenienti da un'economia più matura sono attratti da un'economia in via di sviluppo, nella quale la remunerazione dei capitali è più elevata e le opportunità di investimento molto più frequenti". Per una miglior comprensione della loro posizione economica strategica, al punto di ottenere dai Patriarchi il monopolio della Zecca, vedi: C. SCALON (a cura di), *Necrologium Aquileiense,* Istituto Pio Paschini, Udine 1982.; V. MASUTTI, (a cura di), *La Zecca dei Patriarchi di Aquileia. Uomini ed eventi dell'ultimo ventennio (1400–1420),* Istituto Pio Paschini, Udine 2000.

10. P. S. LEICHT, Op. cit., pp.111–112

11. Novella quinta della decima giornata (*Madonna Dianora domanda a messer Ansaldo un giardino di gennaio bello come di maggio. Messer Ansaldo con l'obligarsi ad uno nigromante glielo dà. Il marito le concede che ella faccia il piacere di messer Ansaldo, il quale, udita la liberalità del marito, l'assolve della promessa, e il nigromante, senza volere alcuna cosa del suo, assolve messer Ansaldo)*: "In Frioli, paese, quantunque freddo, lieto di belle montagne, di più fiumi e di chiare fontane, è una terra chiamata Udine" (G. BOCCACCIO, *Decameron,* a cura di V. BRANCA, Einaudi, Torino 1980). Tale novella, trascurata dai critici italiani (se si eccettuano brevi interventi: G. BORGHELLO, *La neve e il fuoco,* in *Studi in ricordo di Guido Barbina,* II, Udine 2001; E. DORIGO, *Boccaccio e i toscani giudicano il Friuli del '300,* in *Messaggero Veneto,* Udine, 4 novembre 2004), ha destato, faccio solo alcuni esempi, notevole interesse all'estero: lo scrittore James Lansdun ne ha tratto spunto per il soggetto del film *L'assedio* di B. Bertolucci; ne hanno scritto Alan Freedman, Beatrice Laroche, M. Marcus che, in *An Allegory of Two Gardens: The Tale of Madonna Dianora,* in *Forum Italicum* 14 (1980), 162–174, scrive: "The source for the *Franklin's Tale* is most likely a story told twice by Boccaccio, once in the *Decameron* and again in the *Filocolo*". Il Boccaccio transitò certamente per Udine nel gennaio del 1352, per recarsi in Tirolo da Ludovico di Baviera, probabilmente dopo aver terminato, nel 1351 secondo Vittore Branca, la stesura del *Decameron.* Sul problema della datazione della composizione dell'opera si veda: A.A. ROSA; *Decameron* di Giovanni Boccaccio, in *Letteratura italiana, Le opere, I, Dalle origini al Cinquecento,* Einaudi, Torino 1992, pp. 473–591.

12. In particolare: novella XCII, ambientata a Spilimbergo *(Soccebonel di Frioli, andando a comprare panno da uno ritagliatore, credendolo avere ingannato nella misura, e il ritagliatore ha ingannato lui grossamente*); novella XXXVII ("Bernardo di Nerino, vocato Croce . . . prestando in Frioli di barattiere nudo tornò ricco a Firenze. . . . Gioanni Zati, non essendo ancora cavaliero, essendo molto piccolo e sparuto, e avendo il padre prestato in Frioli . . ."); novella CXXXI ("Salvestro Brunelleschi . . . avendo una sua donna piacevolissima friolana . . .").; novella CLXXVIII ("io udi' dire a Salvestro Brunelleschi che essendo elli stato quasi sempre in Frioli. . . ." Vedi: F. SACCHETTI, *Trecentonovelle,* a cura di A. LANZA, Sansoni, Firenze 1984.

13. G. VILLANI, *Nuova cronica,* vol. II, libro X, cap. CXXXV: *Come i Fiorentini mandarono in Frioli per cavalieri*: "Nel detto anno MCCCXI i Fiorentini mandarono in Frioli per cavalieri a soldo, e vennono in Firenze del mese d'agosto CLX cavalieri a elmo, con altrettanti balestrieri a cavallo tra Friulani e Tedeschi, molto buona gente d'arme, ond'era capitano Iacopo di Fontanabuona grande castellano di Frioli, e feciono guerra assai a Castruccio; almeno dapoi gli sentì in Firenze non s'ardì a passare la Guisciana, come in prima era usato di fare". Di questo narra anche Antonio Pucci nel *Centiloquio* (canti 56 e 58), una sorta di traduzione in ottave della *Cronica.*

14. Per la prima volta, dopo rarissime apparizioni in qualche mostra, è stato pubblicato integralmente in fac-simile su pergamena (a cura di F. KLEIN, Edizioni Polistampa, Firenze 2003, pp. XLV + 441, di cui 160 contengono l'anastatica) il *Libro delle Condanne / delle Famiglie Ribelli / Comune di Firenze / dal 1302 al 1379 / detto del Chiodo*, p. 167.

15. Una curiosità: nella regione esistono undici copie litografate della pergamena della più piccola *Divina Commedia* al mondo (a Gorizia cinque presso famiglie private e nell'Archivio del Seminario Arcivescovile, nel Museo, nella Biblioteca Provinciale, nella Biblioteca Civica; nella Guarneriana di San Daniele, nella Biblioteca Civica di Pordenone). Trascritto micro-calligrafico a mano libera senza uso di lente composto di 14233 versi, ca. 96.000 parole, ca. 400.000 lettere, eseguito e realizzato da un valido tipografo goriziano, Francesco Cossovel, nella seconda metà dell'800. Su un unico foglio di mm. 490 × 650 diviso in tre parti: *Inferno, Purgatorio, Paradiso*, è trascritta tutta la *Divina Commedia* di Dante Alighieri in caratteri minuscoli a mano libera e senza l'uso di alcuna lente. A causa della perdita improvvisa del proprio figlio il Cossovel ne rimase talmente colpito che i suoi nervi ottici per uno strano fenomeno, subirono una forte e permanente dilatazione da permettergli di vedere ad occhio nudo e molto nitidamente anche le cose più piccole, per le quali una persona normale dovrebbe usare una lente molto potente. L'originale, pervenuto al conte Teodoro La Tour, si può presumere sia andato distrutto durante la prima Guerra mondiale oppure che sia stato portato in Svizzera o in Austria dagli eredi.

16. G. VALE, *Codici e studiosi della D.C. in Friuli*, in *Dante e il Friuli 1321–1921*, Udine 1922, p. 74.

17. P. PIÇUL, *La cjampane di Dante*, Stamperie AGF, Udine 1966.

18. G. VALE, *Codici e studiosi . . .* , cit., p. 76: "C'era un altro codice del sec. XV in Friuli, il *Codice Cernazai,* legato al seminario del canonico Francesco, e poi venduto insieme agli altri manoscritti della raccolta ai Conti Hohenlohe, vent'anni fa (1901). Il codice fu esaminato ed apprezzato dal Dr. Vincenzo Joppi, il quale lo indicò al prof. Fiammazzo, che lo illustrò in una *Memoria* all'Accademia di Udine nel 1888 Da questa diligentissima ed ampia descrizione veniamo a sapere che fu scritto nel sec. XV, che il formato era in quarto, che constava di 454 pagine, ognuna delle quali conteneva 25 versi; ch'era stato legato rozzamente nella seconda metà del sec. XVIII e nel 1830 apparteneva al signor Giuseppe Fabrizi, da cui lo acquistò il signor Pietro Cernazai. L'opera non era completa; mancavano le prime 16 terzine dell'Inferno, mancavano del Paradiso i canti dal XIV, undecima terzina, in poi, ed anche dei versi, or qua or là, per negligenza dell'amanuense. C'erano degli errori, come in tutti i codici, delle varianti di maggiore o minore importanza, e delle dizioni, che dimostravano il codice essere stato scritto nel Veneto. Ma ciò che rendeva prezioso questo codice erano le postille in margine e tra riga e riga, ed i commenti. Questi erano abbastanza numerosi in tutto l'Inferno, mancavano affatto nel Purgatorio e ripigliavano al c. III del Paradiso, per divenire frequentissimi alla fine del Codice, il che, dice il Fiammazzo "ci rende più dolorosa la perdita degli ultimi 19 canti". Chi li scrisse? Il Fiammazzo nota che i postillatori furono due, uno per l'Inferno e l'altro pel Paradiso e tutti e due Veneti, e tutti e due interessanti per l'originalità, che è assai lontana dalla servile ripetizione di altri commenti. Grazie al prof. Fiammazzo, che lo pubblicò nel vol. VIII, serie II, degli Atti dell'Accademia di Udine (pp. 45–59), possiamo a nostro agio conoscere e gustare questo commento."

19. Tale codice si trova ora—C. M. 937 con segnature—nella Biblioteca del Museo Civico di Padova ed è uno dei seicento manoscritti collazionati per la *Dantis Alagherii Comedia*, edizione critica per cura di F. SANGUINETI, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2001. Riporto in forma comparativa e contrastiva due descrizioni, che indicano la diversa serietà filologica dei due critici, che saranno i protagonisti antagonisti nella *querelle*, cui accennavo all'inizio: Q.VIVIANI, *Op. cit., Tavola dei testi*, n. 5, I, p. VII: "*Libreria Claricini in Cividale del Friuli.* Codice in pergamena in 4. del Sec. XV. Ĕ pieno di dottissime postille interlineari ed in margine, scritte di pugno di Nicolò Claricini di Cividale, letterato e giureconsulto del Secolo XV. Assai bello è il carattere, e perfettissimo il codice. Nel primo canto dell'Inferno, entro l'iniziale *N,* v'è il ritratto di Dante, il quale riguardo a quell'età è ben fatto, tuttoché non interamente somigliante agli altri ritratti del Poeta. Ĕ di mano, a quanto dicesi, dello stesso Nicolò Claricini. In fine: *Complevi ego Nicolaus Claricinis scrivere Dantem die primo februarii 1466. Sit laus Deus omnipotenti etc.* Succede un epitaffio, che merita che qui si riporti, primieramente per

esservi Dante lodato come artefice della lingua (*conditor eloquii*); in secondo luogo perché conferma la data della morte del Poeta. *Inclita fama, cuius universum penetrat orbem / Dantes Altegeri florentina genitus urbe, / Conditor eloquii, decus honorque musarum, / Vulnere saevae necis prostratus, ad sidera tendens / Dominicis annis ter septem mille trecentis / Septembris idibus includitur aula superna*". A. FIAMMAZZO (*I codici friulani . . .*, cit., 1887, pp. LVII–LIX): "Bel codice membranaceo, in 4°, del secolo XV, con la prima carta fregiata d'una miniatura che rigira i quattro margini e si congiunge alla lettera iniziale; dov'è colorita, di assai buona maniera, ma senza veruna somiglianza, la effigie del Poeta, che guarda piuttosto in alto e tiene in mano il suo volume. Il primo verso del poema: *Nel meggio del cammin di nostra vita*; in fine: *Complevi ego Nicolaus de Claricinis/scrivere hunc Dantem die primi februarij: 1466. / sit laus Deo omnipotenti et gloriose virgini / Marie et beati Donati, etc.* Ha minutissime, fitte e dottissime postille latine ne' margini e fra linea e linea, "scritte di pugno di Nicolò Claricini di Cividale, letterato e giureconsulto del sec. XIV". Mons. Della Torre ci fa sapere che "queste note sono scritte in un carattere minutissimo e difficilissimo a leggersi, la quale difficoltà viene anche accresciuta dalle moltissime abbreviazioni che vi s'incontrano. Non vi sono le intitolazioni dei Capi (*Canti*) né con numeri né con lettere ma solo vi è un piccolo spazio di divisione tra Capo e Capo, e la lettera iniziale che doveva essere miniata nel principio del canto si è lasciata in bianco per disegnarsi." All'infuori di quello della prima pagina, non v'ha nel volume alcun fregio. Non ritengo di riferire l'epitafio per intero, poiché esso ricorre in molti testi del secolo XIV. Da un autografo di mons. Della Torre offro saggio del commento al canto XIII dell'*Inferno*, che rende oltremodo piacevole il Claricini: "*Io son colui che tenni ambo le chiavi.* Iste fuit Petrus de vineis de Capua homo vilissima origine natus puta patre ignoto, et matre paupercula, quam mendicando suam et filii vitam in opere in summa miseria vivebat. Tandem post studium Litterarum factus est summus et floridus dictator, ac in jure Civili Magister non parvus; ingenio et fortuna dives factus est. Federici Secundi primus, et carior Segretarius, de quo Imperator singulariter confidebat, tandem accusatus de proditione, videlicet quod revelasset secreta Imperatoris Gregorio Papae nono ab Imperatore cecatus est et datus carceri desperans vitam finivit". Anche Ugo Foscolo (*La Commedia di Dante Alighieri* illustrata da U. F., vol. IV, Tipogr. Econ., Torino 1852, p. 65) circa questo epitaffio concorda col Fiammazzo: "Questi versi possono stare in via d'oziosa curiosità, ma il citarli in via di documento storico dell'epoca della sua morte, parmi erudizione oziosissima, quando i suoi contemporanei consentono tutti a non dir se non questo, nê i versi sono altro che traduzione delle cronache del secolo XIV". Vedi anche: M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie: vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften,* Hiersemann Verlag, Stuttgart 1984.

20. Q. VIVIANI, *Op. cit., Tavola dei testi . . .*, n. 3, I, p. V: "Libreria Torriani—Codice cartaceo in foglio del sec. XIV. Consiste in due frammenti del Paradiso scritti in carte sciolte. Dal canto 7. fino al 16. è totalmente mancante. Conservasi ab antico questo ms. dai nobili signori conti Torriani di Udine; e quantunque non si possa dichiararlo autografo, nientedimeno si vuol supporre sia stato scritto al tempo in cui Dante permaneva in quella famiglia, o in quel torno. L'illustre monsignore canonico Michele della Torre, tanto benemerito delle antichità Friulane, esaminò attentamente questi frammenti, e ne indicò le belle varianti lezioni in una lettera scritta all'egregio suo fratello signor conte Antonio della Torre". A. FIAMMAZZO (*I codici . . .*, cit., 1887, pp. XIL–LII): "Stando alle affermazioni dell'abate (Viviani), il codice Torriani darebbe l'intero Paradiso tranne i canti VII–XVI, il che è ben lungi dal vero, come apparisce da quello che noi ne diciamo. I frammenti della terza cantica non sono già due, ma tre, benché il terzo consti di due sole pagine: essi furono cuciti in tre quadernetti distinti, contenenti complessivamente gl'interi primi sette canti dal v. 10, C. XVI al verso 63, C. XXIII dal v. 73, C. XXIX al v. 24, C. XXX. Corroso non molto ben conservato in genere. Nel II frammento nell'angolo superiore a destra dei fogli II–IV apparisce un piccolo sigillo a rilievo, entro il cui contorno a pentolini v'è il profilo di una figurina seduta, dalla testa di scimmiotto: essa presenta con la destra, pare, un'urna, sotto la quale v'è un **C** (**G**?), e rimpetto, dall'altra parte un **V**, lettere che non furono avvertite, benché molto bene appariscano. Il Viviani circa questo codice aveva annotato: "Quantunque non si possa dichiararlo autografo, nientedimeno si vuol supporre sia stato scritto al tempo in cui Dante permaneva in quella famiglia, o in quel torno"; e rifacendosi ad una descrizione di mons. Michiele del Torre *(Nell'angolo superiore a destra appare in quattro fogli il profilo di una figura seduta dalla testa di scimmiotto, un sigillo che si può rettamente considerare per un bollo proprio*

dell'autore Dante: quindi si rende pregevolissimo questo manoscritto anche per questo aspetto), e affermava: "forse chi sa ch'essa non sia l'immagine del medesimo Dante": un giuoco di fanciulli, senza indizio di tempo o di luogo". P. Colomb De Batines (*Bibliografia dantesca ossia catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e commenti della Divina Commedia e delle opere minori di Dante, seguito dalla serie de' biografi di lui.* Traduzione italiana fatta sul manoscritto francese dell'autore, Tip. Aldina, Prato 1845–46, 3 voll.) a questo proposito afferma: "Lascio all'abate Viviani di rispondere della descrizione di questo codice."

21. AA.VV, *La Guarneriana. I tesori di un'antica Biblioteca*, San Daniele del Friuli 1988. Per notizie sul fondatore, Guarnerio d'Artegna, vedi ivi: C. SCALON, *Guarnerio d'Artegna e la formazione della sua biblioteca. Appunti per un ricerca*, e L. CASARSA, *Un bibliofilo del '400*, pp. 11–18 e 19–22. In effetti, il seme culturale toscano, fecondato dopo il 1420 dalla cultura veneta, produsse con una certa dislocazione storica la nascita della scuola umanistica di San Daniele e a poca distanza, a Tolmezzo nel 1500, una fioritura eccezionale di umanisti: Anteo Cillenio, *De peste Italiam, vexante*, 1577 (BCU, ms. Joppi 164, fasc. II); F. Q. Ermacora, *De antiquitatibus Carneae*, 4 tomi, *post* 1584 (21 codici latini e 4 in volgare); Rocco Boni, *Austriados libri quattuor,* pubblicato nel 1559 a Vienna per i tipi di Michele Zimmermann, dopo essere stato approvato dal Collegio poetico di quella celeberrima Università e dal suo Rettore, il Magnifico Giorgio Eder, giureconsulto, e dedicato alle Maestà di Ferdinando I, Imperatore dei Romani, e di Massimiliano, re di Boemia; Nicolò Cillenio, *Psyches-Rapsodiae duae*, (BCU, ms. s.d. Joppi 164, fasc. III); Giuseppe Daciano, *Trattato della peste e delle petecchie*, 1576 (anticipatore di Galileo per la divulgazione scientifica in volgare); un giureconsulto, Francesco Janis, inviato dalla Serenissima come ambasciatore presso l'imperatore Carlo V; l'unico *Canzoniere petrarchista* scritto nella regione; Raffaele Cillenio, autore di numerose opere in latino e maestro di retorica greca e latina a Vicenza, Verona e Udine. Tale processo culturale, attraverso il grande poeta secentesco Ciro di Pers (*Poesie*, a cura di M. RAK, Einaudi, Torino 1978), raggiungerà il culmine, nell'arte (G. B. Tiepolo), nell'agronomia (A. Zanon), nell'industria tessile di J. Linussio, la più grande d'Europa nel primo '700, per poi subire un processo di irreversibile decadenza sotto la dominazione austriaca del secolo successivo.

22. G. CONTINI, *Il manoscritto guarneriano della "Divina Commedia" (codice Fontanini)*, foglio volante nel *Catalogo*, a cura di C. SCALON, M. D'ANGELO, E. CASAMASSIMA, L. MARTINELLI, della *Mostra di codici umanistici di biblioteche friulane*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 23 settembre–31 dicembre 1978.

23. M. G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *'Narrar Dante' attraverso le immagini: le prime illustrazioni della "Commedia,"* in *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*, Perugia 1989.

24. Q. VIVIANI, Op. cit., *Tavola dei testi . . .* , n. 4, I, pp. V–VI.

25. A. FIAMMAZZO, *I codici friulani . . .* , cit.., 1887, pp. XLIII–XLVIII.

26. Insegnante, dantista, critico (Belluno 1851–ivi 1937), laureatosi in lettere a Padova, Antonio Fiammazzo visse a lungo in Friuli, dove insegnò in parecchie scuole. Fu uno dei fondatori del convitto comunale, poi nazionale, di Cividale del Friuli. Il suo interesse per Dante fu costante, tanto da diventare il maggior dantista 'friulano,' come dimostra questa parziale bibliografia: *I codici friulani della Divina commedia: illustrazioni e varianti, questioni e lezioni inedite del Bartoliniano*, Fulvio Giovanni, Cividale 1887; *Il commento più antico e la più antica versione latina dell'Inferno di Dante; dal codice di Sandaniele del Friuli,* Tip. di G. B. Doretti, Udine 1892; *Lettera inedita del Cesari a interpretazione di un luogo dantesco*, G. Gaspari, Lonigo 1890; *Il codice Dantesco della Biblioteca di Bergamo*, G.B. Doretti Udine 1894; *Il commento Dantesco di Alberico da Rosciate col proemio e fine di quello del Bambaglioli*, Istituto Italiano d'arti grafiche, Bergamo 1895; *Nuovo spoglio del codice lolliniano di Belluno e raffronti con altri "dei cento,"* Bergamo 1897; *Contributi all'edizione critica della Divina commedia: i codici Veneziani*, Salvadore Landi, Firenze 1899; *Codici veneti della Divina commedia*, Tip. di G.B. Doretti, Udine 1889; *Enciclopedia Dantesca: dizionario critico e ragionato di quanto concerne la vita e le opere di Dante Alighieri*, con G. A. Scartazzini, U. Hoepli, Milano 1896–1905; *Lettere di Dantisti*, Lapi, Città di Castello 1901; *Il codice dantesco della Biblioteca civica di Savona*, Tip. D. Bertolotto, Savona 1910; *Note dantesche sparse*, D. Bertolotto, Savona 1913; *Commento dantesco di Graziolo de' Bambaglioli: dal Colombino di Siviglia con altri codici raffrontato*, D. Bertolotto, Savona 1915.

27. (Bologna 1291–Napoli *a.* 1343) Figlio di Bambagliolo B. e di Francesca di Buonagrazia; notaio nel 1311, ricoprì successivamente alcuni incarichi di prestigio per il Comune di Bologna (fu primo cancelliere dal '21 al '34). Fervido ammiratore di Dante, compose tra il '22 e il '24 un commento in latino all'*Inferno*, che ebbe immediata diffusione tra gli specialisti (è citato dall'Ottimo in due luoghi: *Inf.* VII, 88 e XIII, 91). Nel giugno del '34, in seguito ad uno sfavorevole mutamento politico avvenuto al vertice del governo comunale, fu costretto a lasciare Bologna insieme allo zio Uguccione e ad altri esponenti della famiglia Bambaglioli, e si recò a Napoli, dove in un documento del marzo 1335 è citato come "vicario di Manfredo conte di Sartiano". Da quella data si perdono le sue tracce. Altra opera del B. (pubblicata per la prima volta insieme alle *Rime di M. Francesco Petrarca*, Grignani, Roma 1642, come opera di Roberto re di Gerusalemme) è un *Trattato delle volgari sentenze sopra le virtù morali*, in versi, composto probabilmente durante il soggiorno napoletano (in *Letteratura italiana. Dizionario bio-bibliografico e Indici, A–G*, I, Einaudi, Torino 1990, p. 167; nella Bibliografia è citata l'edizione critica curata da A. Fiammazzo).

28. A. FIAMMAZZO, *I codici della Divina Commedia. Il commento del Bambaglioli presso il Fontanini, Appendice IIa*, Doretti, Udine 1891. Nello stesso anno era uscito: L. ROCCA, *Di alcuni commenti della "Divina Commedia" composti nei primi vent'anni dopo la morte di Dante*, Sansoni, Firenze 1891.

29. Vedi: C. HEGEL, *Dante–Coment,* Leipz 1878, s.19; L. ROCCA, *Di alcuni commenti della D.C. . . . , cit.,* p. 249. Vedi anche: A. GASPARY, *Storia della letteratura italiana*, Torino 1887, vol. I, p. 468.

30. *Il commento più antico e la più antica versione latina dell'Inferno di Dante dal codice di Sandaniele del Friuli,* per cura del professor Antonio Fiammazzo, Tip. Doretti, Udine 1892. Prima dell'edizione si era già avvicinato al Bambaglioli: *Il commento dantesco di Graziolo de' Bambaglioli dal "Colombino" di Siviglia con altri codici raffrontato*, contributi di Antonio Fiammazzo all'edizione critica, Bertolotto, Savona 1915. Vedi uno studio recente: G. BAMBAGLIOLI, *Commento all'Inferno di Dante*, a cura di L. C. ROSSI, Scuola Normale Superiore, Pisa 1998.

31. K. Witte (1800–1883), laureatosi a Heidelberg in giurisprudenza ebbe da Federico Guglielmo III una borsa di studio per l'Italia (1818–1821). Tornato in patria gli fu data la libera docenza all'università di Breslavia. Accanto alla sua attività di giureconsulto affiancò quella di dantista (la sua opera più famosa è *La Divina Commedia ricorretta sopra quattro dei più autorevoli testi a penna*, Decker, Berlino 1862) e fondò nel 1865 la *Deutsche Dante-Gesellschaft.*

32. *Carlo Witte: Ricordi di A. Reumont*, in "Archivio storico italiano," tomo XVI, 1885, pp. 47–89

33. "Sapienza," Anno V, vol. VIII, fasc. 3 e 4, 1883, p. 180: "Il cod. di Siviglia abbonda di errori e di lacune, di modo che per cavarne un testo leggibile ci volevano numerosissime correzioni. M'impegnai ad intraprendere questo lavoro, aiutato da un'altra copia, la senese, ma di soli undici canti. L'ho condotto a termine in modo che l'opera—rimasta però senza note—potrebbe andare alla stampa, ma non potevo progredire che a passo di lumaca e non senza pregiudizio della mia salute; abbandono però ogni speranza di vederlo pubblicato".

34. G. CARDUCCI, *Studi letterari della varia fortuna di Dante*, Livorno 1880, pp. 298–301.

35. *Ibidem.*

36. G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Modena 1772–81, V, p. 395.

37. P. C. DE BATINES, *Bibliografia dantesca . . . ,* cit., II, p.297 e nota 549.

38. "Sapienza," cit.

39. C. HEGEL, Op. cit., p. 8.

40. *Il commento più antico . . . ,* cit., cap. I.

41. G. CARDUCCI, *Studi lett.*, cit., p. 293. Contro il Bambaglioli, guelfo un po' tiepido, frate Vernani preparò "l'ammonimento coperto," che gli indirizzò sotto forma del trattato *De reprobatione Monarchiae compositae a Dante*, mentre nel marzo 1329 Pino della Tosa, Ostasio da Polenta e il cardinale Bertrando del Poggetto discuteranno a congresso di bruciare il trattato dantesco *De Monarchia* e le ossa del suo autore. Vedi anche: P. PASCHINI, *Dante, i Papi e la Curia del suo tempo*, Grottaferrata 1922.

42. L. ROCCA, *Di alcuni commenti della Divina Commedia . . . ,* cit., p. 76.

43. *Comento alla cantica dell'Inferno di D.A. di autore anonimo ora per la prima volta data alla luce* (da L. VERNON), Baracchi, Firenze 1848.

44. A. FIAMMAZZO, *I codici friulani della D.C. Il commento . . .*, cit., pp. 8 e 12.

45. Ibid.

46. L. G. BLANC, *Interpretazione filologica di parecchi passi oscuri e controversi della Divina Commedia*, C. Coen, Trieste 1865.

47. A. FIAMMAZZO, *I codici friulani della D.C. Il commento . . .*, cit.

48. Ibid.

49. In Friuli è in atto un fervore di studi su questo secolo che, ricordiamolo, sulla scorta della *Scienza nuova* di G. B. Vico, porta alla "discoverta" di Dante. L'autore, che in un'opera monumentale ha sintetizzato tutta la cultura friulana (*Notizie delle vite e delle opere scritte da' letterati del Friuli*, raccolte da Gian Giuseppe Liruti signor di Villafredda, ec., Accademico nella Società Colombaria di Firenze, e dell'Accademia Udinese, 4 tomi, 1760 e 1762 in Venezia appresso Modesto Fenzo; 1780 in Udine per i fratelli Gallici alla Fontana; 1830 in Venezia, Tipografia Alvisopoli), è G. G. LIRUTI, avvocato, storiografo, scrittore, filologo (1689–1780). L'Università di Udine ha intrapreso il progetto di rielaborare e aggiornare quest'opera fondamentale per la storiografia friulana; essa costituisce un fondamentale strumento di consultazione storico-letteraria e bibliografica, che va oltre taluni criteri eruditi e critici angusti, in quanto le *Notizie*, pur restando nell'alveo della grande erudizione settecentesca, si inscrivono in una visione ampia di tipo illuministico attentissima a studiare i letterati del Friuli tenendo conto della circolazione dei libri, del formarsi delle biblioteche e dei centri di cultura, delle scuole e delle Accademie, incluse quelle di interesse scientifico. Per questo si è ritenuto di rifare le *Notizie* su basi e prospettive rinnovate e adattate alla realtà culturale attuale. È già stato pubblicato *Il Nuovo Liruti*, 1, *Il Medioevo. Dalle origini alla fine dello stato patriarcale,* 2 tomi, a cura di C. SCALON, Forum, Udine 2006, pp. 936; sono in corso di preparazione i volumi relativi a *Il periodo veneto (1420–1797)* a cura di C. GRIGGIO e U. ROZZO. Questo spirito illuministico si ritrova soprattutto in Antonio Zanon, agronomo, industriale, economista (1696–1770), che con attività industriali e commerciali, promosse il miglioramento della gelsicoltura e dell'industria della seta; introdusse in Friuli la coltivazione della patata: A. ZANON, *Edizione completa degli scritti di agricoltura arti e commercio*, 10 voll., Udine 1828–1830.

50. G. MAZZATINTI, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, III, Forlì 1893, pp. 215–217.

51. Daniele Florio (1710–1789) da Udine si trasferì a Padova per completare gli studi in lettere e filosofia. A ventisei anni, al seguito del fratello Francesco, vicario del Patriarcato d'Aquileia, si recò a Vienna alla corte di Carlo VI. Conobbe il Metastasio di cui divenne amico e di cui celebrò le opere, e fu in corrispondenza con il Goldoni e con il Cesarotti. Da Maria Teresa fu insignito del titolo di Cavaliere della Chiave d'Oro. Scrisse versi d'occasione e fu definito il poeta dei sovrani ed il sovrano dei poeti. Pubblicò: *Poesie varie* (Udine, 1777), *Rime sacre e morali* (ibid.), *Udine afflitta e sconsolata* (1782). Pietro Metastasio scrisse al Florio una quarantina di lettere (vedi in: *Opere*, a cura di M. FUBINI, Ricciardi, Milano-Napoli 1968), tra le quali mi pare opportuno riportare, in parte, una scritta da Vienna il 13 febbraio 1760, dove, indirettamente, mentr'egli si difende dall'accusa di cortigianeria, critica la poesia d'occasione dell'amico: ". . . Pare dalla sua lettera ch'ella non approvi il sistema di vita ch'io amo ed ho creduto necessario d'eleggere. Prima di deciderne perentoriamente, incominci V. S. illustrissima a considerare ch'ella è costì nella platea del teatro in cui io mi trovo: e che la sua situazione la defrauda della vista di tutto ciò che succede sul palco e dietro le scene: onde che non può molto fidarsi della solidità di quei raziocini che han per fondamento un'illusione. Dopo di ciò metta in conto che il mio genio naturale, quanto mi ha dall'infanzia portato alla scelta e ristretta società, tanto mi ha reso all'incontro rincrescevole ed intolerabile lo strepito, il disordine ed il tumulto, nemico capitale delle Muse, fra le quali ho dovuto passare i miei giorni. Aggiunga a tutto questo che da' primi anni ch'io mi traspiantai in questo terreno fui convinto che la nostra poesia non vi alligna se non se quanto la musica la condisce o la rappresentazione l'interpreta: onde tutte le immagini pellegrine, le scelte espressioni, l'eleganza della locuzione, l'incanto dell'interna armonia de' nostri versi e qualunque lirica bellezza è qui comunemente sconosciuta, e per conseguenza non apprezzata se non che su la fede de' giudici stranieri. Quindi potrà V. S. illustrissima avere osservato

che in trent'anni ormai di soggiorno non interrotto in questo paese io ho lasciato passare tutte le molte occorse strepitose occasioni senza scrivere mai né pure un verso lirico sopra di esse, toltone un unico sonetto sulla prima vittoria del maresciallo Daun, che non potei ricusare senza villania ad un espresso e capriccioso comando di chi credea obbligarmi con tal commissione. Il motivo di poter esser utile a' miei simili sarebbe il più violento per farmi cambiar sistema; ma non creda V. S. illustrissima che il diventar stromento efficace sia così agevole operazione. Io ignoro la maggior parte degl'ingredienti di questa ricetta: onde se non mi è riuscito di giovare altrui con le mie ciance canore, io temo che uscirò dal mondo senza aver adempito questo primo debito di chi nasce. Me ne consoli ella intanto con la continuazione della sua benevola padronanza, e mi creda sempre con rispetto eguale alla stima".

52. C. SCALON, *Su alcuni codici ritrovati della biblioteca Florio . . .*, cit., prosegue: "Per quanto riguarda gli altri è certo che il codice di Terenzio, già cod. 10 della Biblioteca Florio è ora Cambridge (Massachussets), Harvard College Library, Houghton Library, ms. Typ. 425 (Harvard College Library), *The Houghton Library Report of Accessions*, Cambridge (Mass) 1956–57; C.U. FAYE-W. H. BOND, *Census of medieval and Renaissance manuscripts in the United States and Canada. Supplement*, The Bibliographical Society of America, New York 1962, p. 278; R. S. WIECK, *Late medieval and Renaissance illuminated manuscripts 1350–1525 in the Houghton Library*, Harvard College Library, Cambridge (Mass) 1983, 133 e tav. 104). . . . Altro codice di provenienza Florio potrebbe essere il Marston 161 della Beinecke Library dell'Università di Yale. Si tratta in questo caso della copia di dedica dei *Carmi* che Quinto Emiliano Vegenzio detto il Cimbriaco, maestro di lettere che fu incoronato poeta e creato conte da Massimiliano I, aveva predisposto per il patriarca di Aquileia Nicolò Donato (1493–1497). Lo stemma del Patriarca, come segnalava lo stesso Mazzantini nel suo inventario, è dipinto al f.1v del manoscritto di Yale e una nota di possesso ("Domini [A.] Palladii") sulla coperta in pergamena di questo codicetto composto di appena 16 fogli attesta senza ombra di dubbio la sua origine udinese". Vedi anche: *Nel Friuli del Settecento: biblioteche, accademie e libri*, a cura di U. ROZZO, tomi 2, Tavagnacco (Udine) 1996.

53. Eppure il problema ecdotico, a livello almeno embrionalmente critico, era già stato impostato da B. Perazzini (*Correctiones et adnotationes in Dantis Comoediam*, Verona 1775.), il quale, polemizzando con l'eclettismo dell'Accademia della Crusca, propose la *recensio* dei manoscritti per aree geografiche al fine di restaurare il testo originale disincrostandolo dallo strato linguistico della copia e sostenne l'opportunità di stabilire uno stemma, propugnando il criterio della *lectio difficilior.* Il limite di questo buon metodo stava nel fatto che il numero di manoscritti esaminato era troppo esiguo.

54. H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, trad. italiana di G. Vattimo, Fabbri, Milano 1972. Fiammazzo pare quasi anticipare il filosofo tedesco: "Per esperienza si deve pertanto intendere non un rispecchiamento oggettivo e distaccato dell'oggetto, ma un esserne toccati e modificati . . . si instaura un rapporto non con un oggetto semplicemente presente, ma con un evento che non è concluso e di cui si entra a far parte."

55. Q. VIVIANI, Op. cit., *Tavola dei testi . . .*, n. 2, I, p. IV.

56. A. FIAMMAZZO, *I codici friulani . . .*, cit., 1887, pp. LIII–LVI.

57. A. FIAMMAZZO, *L'ultima parola sulla questione del codice Bartoliniano*, in *Dante e il Friuli 1321–1921*, Udine 1922.

58. DANTE ALIGHIERI, *Le opere. Testo critico della Società dantesca italiana,* a cura di M. BARBI, E. G. PARODI, F. PELLEGRINI, E. PISTELLI, P. RAJNA, E. ROSTAGNO, G. VANDELLI, Bemporad, Firenze 1921, pp. XXXI–976 con illustrazioni.

59. A. FIAMMAZZO, *Intorno al codice dantesco udinese dei conti Florio*, Accademia di Udine, serie V, 5 (1925–26), pp. 1–38 (Numerazione dell'estratto).

60. A. FIAMMAZZO, *Indiscrezioni*, Del Bianco, Udine 1925, pp. 22–23.

61. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, testo critico a cura di M. CASELLA, Zanichelli, Bologna 1924.

62. A. FIAMMAZZO, *Indiscrezioni*, cit., pp. 22–23.

63. Quirico Viviani (Soligo, 1780–Padova, 1835), dopo studi regolari nel Seminario di Ceneda si iscrisse all'Università di Padova nel 1800, dove fu allievo di Melchiorre Cesarotti. Nel 1807 uscirono a Brescia le sue prime composizioni poetiche e Cesarotti lo definì "giovane ingegno cui le Muse allattar

più ch'altri mai"; suo tramite cominciò a frequentare i salotti letterari di antica tradizione veneta, dove ebbe modo di conoscere, tra gli altri, Ippolito Pindemonte, Jacopo Vittorelli, il Foscolo; quest'ultimo gli farà leggere privatamente nel 1811 a Milano la sua tragedia *Aiace* appena compiuta. Nel 1808 fu nominato professore di Lettere e di Storia nel Regio Liceo di Udine, dove la figlia del conte Daniele, Lavinia Dragoni Florio, amica del Cesarotti, lo introdusse nella migliore società udinese. Nel 1821 Viviani perse il suo posto di professore, non si sa bene per quali motivi; allora cominciò a collaborare più assiduamente con i fratelli Mattiuzzi, librai-editori. Nella biblioteca del conte Antonio Bartolini nel 1821 mise gli occhi su un codice del secolo XIV contenente la *Divina Commedia,* dal quale ricavò nel 1823 la prima edizione friulana a stampa in due volumi della *Divina Commedia di Dante Alighieri giusta la lezione del Codice Bartoliniano* presso i fratelli Mattiuzzi. Nell'ottobre 1824 il conte Bartolini moriva lasciando la sua sceltissima biblioteca al fratello Gregorio. Viviani, che si era dato al commercio di libri rari, sapendo che il marchese G. G. Trivulzio era da tempo interessato ad un bellissimo esemplare in pergamena del *Ciceronis Rhetoricorum libri IV,* convinse il conte Gregorio a vendergliela, acquistandosi l'amicizia del marchese. A questo periodo risale il *Discorso preliminare all'Architettura di Vitruvio* e un romanzo epistolare *Gli ospiti di Resia.* Si impegnò anche come traduttore di Virgilio e proseguì a lavorare come editore, curando la pubblicazione di collane per i fratelli Mattiuzzi, come la *Collezione di opere scelte di autori friulani,* la *Storia dei fatti dei Longobardi, l'Edizione completa degli scritti di agricoltura* di Antonio Zanon, in dieci volumi. Nel 1829, dopo aver dato alle stampe l'anno precedente il terzo volume in due tomi relativo alla *Commedia,* da un *Decameron* del Boccaccio del XV secolo trasse la novella 'udinese' di *Madonna Dianora,* che stampò per nozze. Poche sono le notizie sugli ultimi anni; trasferitosi a Padova, pare non se la passasse molto bene. Colpito da colera, morì improvvisamente, lasciando incompiuto il *Manuale filosofico della lingua italiana,* cui stava lavorando. Sintesi da: R. BINOTTO, *Personaggi illustri della Marca Trevigiana,* Treviso 1996, pp. 587–88.

64. Q. VIVIANI, Op. cit., *Tavola dei testi,* n. 1, I, pag. III.

65. A. FIAMMAZZO, *I codici friulani . . . ,* cit., 1887, pp. XXII–LI .

66. La formazione della Biblioteca Trivulziana risale alla seconda metà del Settecento, quando i due fratelli Trivulzio, Alessandro Teodoro (1694–1763) e Carlo (1715–1789), acquisiscono numerose biblioteche e fondi in seguito alle soppressioni di molti monasteri, accrescendo la già consistente raccolta di famiglia. Nel 1802, alla morte di Giorgio Teodoro (figlio di Alessandro Teodoro) la biblioteca viene divisa tra i due figli Gian Giacomo e don Gerolamo. Gian Giacomo Trivulzio (1774–1831) avvia due importanti sezioni della biblioteca, la petrachesca e la dantesca, dove si trova il preziosissimo codice della *Divina Commedia* (Trivulziano 1080) del 1337, il primo della bottega dei Cento di ser Nardo da Barberino, tanto prezioso da essere considerato "l'autografo virtuale" (G. SAVINO, *L'autografo virtuale della Divina Commedia,* in *"Per correr migliori acque. . . ." Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio,* Atti del Convegno internazionale di Verona-Ravenna, 25–29 ottobre 1999, Salerno Editrice, Roma 2001, pp. 1099–1110). Alla sua morte il figlio Giorgio Teodoro (1803–1856), arricchisce la Trivulziana con manoscritti, incunaboli, edizioni rare e opere di numismatica, insieme al fondo di autografi, incunaboli, cinquecentine e quadri portato in dote dalla moglie Marianna Rinuccini. Gli succede il figlio Gian Giacomo (1839–1902), il primo ad aprire al pubblico la biblioteca, che incrementa con il completamento di tutte le edizioni quattrocentesche della *Commedia* e con l'acquisto di pergamene; inoltre la moglie, Amalia Giulia Barbiano di Belgioioso d'Este, porta in dote 634 manoscritti, molti volumi e un fondo archivistico, il Fondo Belgioioso, ricco di pergamene. Nel 1935 il principe Luigi Alberico Trivulzio (1868–1938), cui si deve il recupero di alcuni codici dispersi, vende la biblioteca Trivulziana al Comune di Milano, che la aggrega all'Archivio Storico Civico presso il Castello Sforzesco.

67. J. VALVASONE, *Dei successi della Patria del Friuli,* f.lli Mattiuzzi, Udine 1823.

68. M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia delle lingue,* Padova 1785.

69. K. WITTE, *La Divina Commedia ricorretta sopra quattro dei più autorevoli testi a penna, Prolegomeni critici,* Decker, Berlino 1862, p. XLII.

70. Si riferisce ai vv. 73–74 del canto XVI dell'*Inferno* ("La gente nuova e i subiti guadagni / orgoglio e dismisura han generata, / Fiorenza, in te . . ."). Nel codice Florio si legge "a engradata," ma si capisce che questo participio è fatto su rasura di maldestra mano antica.

71. U. FOSCOLO, *Discorso sul testo della Commedia di Dante*, XI, in *Scritti critici*, a cura di E. BOITASSO, II, UTET, Torino 1982, pp. 253 e 257 (Il *Discorso* era stato pubblicato presso Pickering, Londra 1825).

72. A. COLOMBO, Op. cit., p. 729

73. O. DE HASSEK, *Besenghi degli Ughi, Poesie e Prose,* tip. Balestra, Trieste 1884.

74. A. FIAMMAZZO, *I codici* . . . , cit., 1887, pp. XII–XLI.

75. Ibid.

76. Ibid., p. VIII.

77. R. FULIN, *I Codici di Dante Alighieri in Venezia,* Naratovich, 1865, I, 15 n.1; II, 4.

78. K. WITTE, *Op. cit., Prolegomeni critici*, pp. XX e XL.

79. A. FIAMMAZZO, *I codici* . . . , cit., 1887, pp. XII–XLI.

80. A.FIAMMAZZO, *Intorno al codice dantesco* . . . , cit., p. 4.

81. A. FIAMMAZZO, *I codici* . . . , cit., 1887, pp. XII–XLI.

82. DANTE ALIGHIERI, *Le opere. Testo critico* . . . , cit.

83. E. MOORE, *Contributions to the Textual Criticism of the Divina Commedia, Including the Complete Collation throughout the* Inferno *of all the MSS. at Oxford and Cambridge*, University Press, Cambridge 1889; e *Studies in Dante: Second Series. Miscellaneous Essays*, Clarendon Press, Oxford 1899. Ĕ opportuno ricordare che Moore, Witte, e Lachmann nell'800 rinnovarono profondamente l'ecdotica.

84. A. FIAMMAZZO, *Il "testo critico" e i codici friulani della "Divina Commedia,"* in *Dante e il Friuli,* cit., pp. 1–25.

85. Idem, *L'ultima parola sulla questione del Codice Bartoliniano*, cit., pp. 129–156.

86. Ivi riporta, come sigillo definitivo della condanna della "improntitudine di cotesto falsario perfino di facsimili," le parole di Prospero Viani (*Lettere filologiche e critiche*, Bologna 1874, p. 316): "Oh, nome di Dio, chi gli vietava di leggerlo a modo suo senza stampare e divolgare le sacrileghe emendazioni, falsar le menti degl'inesperti, e commettere un delitto di lesa nazione? Io non sono giureconsulto, e non so se le nostre leggi contemplino queste sceleraggini enormi; ma se condannano nell'avere e nella persona chi deteriora, imbratta, distrugge le proprietà dei viventi, io non so capacitarmi come non applichino almeno la galera a chi viola, danneggia, deturpa le più nobili proprietà intellettuali dei morti, patrimoni e monumenti sacrosanti dei popoli, che ne sono legittimi eredi e conservatori."

87. A. BASSERMANN, *Orme di Dante in Italia*, Zanichelli, Bologna 1902, pp. 473–75.

88. Così in un manoscritto aveva descritto sinteticamente il Bartoliniano: "Corsivo quasi umanistico su due colonne. Iniziali con disegni in rosso e azzurro. Legatura in tutta pelle rossa, sul dorso impresso in oro DANTE. Racchiuso in busta di cuoio color maron, con impressioni in oro".

89. G. VALE, *Codici e studiosi* . . . , cit., pp. 69–101.

90. P. CAIMO, *Dialogo delle tre vite riputate migliori, deliziosa, ambiziosa, studiosa*, Crivellari, Padova 1640; G.G. CAPODAGLI, *Udine illustrata*, Schiatti, Udine 1665; G. FONTANINI, *Scrittori attorno al Poema di Dante*, in *Dell'eloquenza italiana*, cap. XII, Bernabò, Roma 1736; G. VEGEZZI, *Cento osservazioni al Dizionario Etimologico delle voci Dantesche dell'Ab. Quirico Viviani*, Pomba, Torino 1830; G. O. MARZUTTINI, *Varianti sulla Divina Commedia di Dante Alighieri del codice Claricini in confronto del Bartoliniano*, Padova 1839; G. GIUSTO, *Note alla Divina Commedia*, Torino 1884; N. de CLARICINI DORNPACHER, *Il mecenatismo di Dante*, Prato 1884, e *Lo studio di Torquato Tasso* in *Dante Alighieri*, Padova 1889; R. DELLA TORRE, *Poeta Veltro*, tomi 2, Cividale 1887–90; G. DIACONIS, *Nuova ricognizione sulla vita, sulle opere e sui tempi di Dante Alighieri*, Udine 1888; G. COSTANTINI, *Dantisti friulani*, Passerini, Firenze–Prato 1905.

91. "Il conte Girolamo Asquini, avendo criticato due note all'edizione Bartoliniana, nel 1828, si tirò addosso le escandescenze del Viviani nel *Perditempo*, vero libello diffamatorio, che ebbe il solo merito di far conoscere pienamente l'animo del falsario, il cui nome fu abraso dal ruolo degli Accademici di Verona, lo scritto ritirato e l'autore, che già aveva gettato il collare, fu preso sotto la sorveglianza della Polizia. Disprezzato da tutti, fin dal 1828 il Viviani visse, per un tratto di carità e compassione del signor Luigi Mattiuzzi, correggendo bozze nella costui casa editrice".

92. G. VALE, *Codici e studiosi* . . . , cit.

93. Vincenzo Joppi medico chirurgo, bibliotecario, storiografo, bibliofilo. Ha dato un contributo fondamentale alla conoscenza della cultura friulana nei suoi diversi aspetti. Collaborò tra l'altro con E. Böhmer alla compilazione della bibliografia dell'editoria in friulano fino al 1880 circa. Al suo nome è intitolata la Biblioteca Comunale di Udine, che egli diresse per vent'anni. Tra i suoi scritti ricordiamo: *Saggio sull'antica lingua friulana*, Udine 1864; V. J.-G. Occioni-Bonaffons, *Cenni storici sulla loggia comunale di Udine*, Udine 1877; *Testi inediti friulani dei secoli XIV al XIX raccolti e annotati da V. J.*, Roma 1878; *Documenti goriziani dei secoli XII–XV*, "Archeografo triestino," IX–XIX, 1885–1893; *La basilica di Aquileia. Note storico-artistiche con documenti*, Trieste 1896; *Constitutiones Patriae Forijulii*, Udine 1900. Recentemente sono stati pubblicati gli Atti del convegno sulla sua figura: *Vincenzo Joppi 1824–1900*, a cura di F. TAMBURLINI E R. VECCHIET, Forum, Udine 2004.

94. Cividale fu in origine un insediamento romano fondato da Giulio Cesare o da Augusto (che si fece intitolare le Alpi 'Giulie') col nome *Forum Julii*, da cui deriva il nome 'Friuli'.

95. G. VALE, *La dimora . . .* , cit., pp. 103–126.

96. Ibidem, pp. 39–40.

97. Nello stile fantastico e surreale, che caratterizza la sua scrittura, ha dato voce in un suo romanzo alla 'leggenda' anche C. SGORLON (*Gli dei torneranno*, Mondadori, Milano 1977, p. 250): "Attraversando l'orrido capì perché esisteva la leggenda di Dante e dei gironi infernali. Se non gli fosse già nota, gli sarebbe venuta in mente adesso, procedendo lungo i tornanti della strada, talvolta pensili sull'abisso come terrazze medioevali. Pensò che Dante era venuto davvero in Valcellina perché ormai da tempo era convinto che le leggende fossero più vere della realtà. La barca di Caronte navigava in fondo all'orrido, nelle rapide e nei gorghi che si formavano tra pinnacoli giganteschi e speroni rocciosi. Tra le gole tormentate, negli infiniti antri che si spalancavano fra gli strati, pareva infuriare un'eterna bufera . . . c'era un tumulto assordante e precipitoso, come si fossero condensati cento temporali e cento tempeste".

98. G. FONTANINI, *L'Aminta di Torquato Tasso difeso e illustrato da Giusto Fontanini, con alcune osservazioni di un accademico fiorentino*, Venezia 1730, p. 257. L'Accademico annotatore (Benvoglienti) scrive: "Dove sono gli Scrittori Friulani avanti di Dante che ciò asserischino? . . . La voce *Ploja* è la più antica; da *pluvia* s'è fatta *ploia*, da questo *pioggia*. Non so per qual ragione s'abbiano a poter dire più tosto queste voci Friulane, anzi che Toscane". E. Parodi (*Bollettino della Società Dantesca*, Nuova serie, II, 200) la definisce "voce perfettamente toscana."

99. G. G. LIRUTI, *Notizie delle vite e delle opera . . . , cit.*, I, p. 273: "Nel tempo di sua dimora in questa Provincia scrisse buona parte della sua incomparabile Commedia. Fondamento non lieve a credere, ch'egli qui abbia scritta gran parte della sua Opera sono le diverse parole del nostro Dialetto, che in essa al numero di più di XXV ho io ravvisato nella stampa, che di questo Poema si fece dall'Accademia della Crusca l'anno 1595. Quindi non è piccola gloria del Friuli, che le voci di questo Dialetto, usate abbia Dante nel suo nobilissimo Poema, e che qui abbia scritto, ed abitato per qualche spazio di tempo".

100. G. BIANCHI, *Del preteso soggiorno di Dante a Udine e in Tolmino durante il Patriarcato di Pagano della Torre e documenti per la storia del Friuli*, Tip. O. Turchetto, Udine 1844.

101. R. PERUSEK, *Alcune note alla Divina Commedia di Dante,* in "Liublianski Zvon," 1900.

102. Qualche hanno fa è stato rinvenuto l'inventario dei beni di un ricco commerciante di Zara redatto dal notaio Articuzio da Rivignano (1350–1416?), tra i quali si è trovato un codice della *Divina Commedia*, che sarebbe la prima attestazione della conoscenza di Dante in Croazia e fuori d'Italia. Per questo vedi: J. STIPISIC, *L'inventario dei beni di Michele di Pietro*, Zara 2000; G. SCOTTI, *Le tracce di Dante nella Dalmazia del Trecento. Michele di Pietro, un ricco zaratino di lingua italiana*, in "La voce del popolo," 2002–3, 2–3, giornale *on line*. Si veda anche: I. LEROTIC, *Dante's Path through Croatia*, Zagabria 2001: l'autore si dice sicuro che il sommo poeta visitò la sua patria in lungo e in largo.

103. G. VALE, *La dimora . . .* , cit., pp. 124–25.

104. Vedi: A. D'ANCONA, *I precursori di Dante*, Firenze 1874.

105. DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Zanichelli, Bologna 2001, p. 557.

106. G. VALE, *La dimora . . .* , cit., p. 125.

107. R. MERCURI, *Comedìa*, in *Letteratura italiana. Le opere. I. Dalle origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino 1992, p. 212.

108. *Op. cit., Strumenti. Vita e opere di Dante*, p. 9.

American Dante Bibliography for 2007

RICHARD LANSING

This bibliography is intended to include all publications on Dante (books, articles, translations, reviews) appearing in North America in 2006, as well as reviews from foreign sources of books published in the United States and Canada. The listing of reviews is necessarily selective, especially in the case of studies bearing only peripherally upon Dante. Items not recorded in the bibliographies for previous years are entered as addenda to the current list; items from 2006 not identified in time for inclusion here will be added in future issues of the journal. I extend my thanks to Jean Boli for her invaluable assistance.

Studies

Abulafia, David. "The Last Muslims in Italy." *Dante Studies* 126 (2007): 271–87.

Ambrosio, Francis J. *Dante and Derrida: Face to Face.* Albany: State University of New York Press, 2007.

Battistoni, Giorgio. "Dante and the Three Religions." *Dante Studies* 126 (2007): 249–70.

Baur, Christine O'Connell. *Dante's Hermeneutics of Salvation: Passages to Freedom in the* Divine Comedy. Toronto: University of Toronto Press, 2007.

Bertman, Stephen. "Dante's role in the genesis of Dickens's *A Christmas Carol.*" *Dickens Quarterly* 24.3 (Sept 2007): 167–75.

Boccassini, Daniela. "Falconry as a Transmutative Art: Dante, Frederick II, and Islam." *Dante Studies* 126 (2007): 157–82.

Burman, Thomas E. "How an Italian Friar Read His Arabic Qur'an." *Dante Studies* 126 (2007): 93–109.

Butler, George F. "Claudian's *De Raptu Proserpinae* and Dante's Vanquished Giants." *Italica* 84.4 (2007): 661–78.

The Cambridge Companion to Dante. Ed. **Rachel Jacoff**. 2nd ed. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2007.

Candido, Igor. "Il libro della Scrittura, il libro della Natura, il libro della Memoria: L'esegesi dantesca di C.S. Singleton fra tradizione giudaico-cristiana e trascendentalismo emersoniano." *MLN* 122.1 (2007): 46–79.

Cantarino, Vicente. "Dante and Islam: History and Analysis of a Controversy [1965]." *Dante Studies* 126 (2007): 37–55.

Cardellino, Lodovico. "La gloria è 'lo fondo de la . . . grazia' " (Par. 15.35–36). *EBDSA, Paradiso:* 28 July, 2007.

Cardullo, Bert. "Global Futurism, Divine Comedy, Greek Tragedy, and . . . *The Hairy Ape*." *Eugene O'Neill Review* 29 (2007): 7–20.

Coggeshall, Elizabeth A. "Dante, Islam, and Edward Said." *Telos* 139 (2007): 133–51.

Corti, Maria. "Dante and Islamic Culture [1999]." *Dante Studies* 126 (2007): 57–75.

Cuzzilla, Anthony. "Time, Telos and Mysticism in the *Divina Commedia*." *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences* 68 (2007): 182–83.

Demaray, John G. "Galileo, John Milton, Samuel Purchas and the New Cosmology." In *Italomania(s): Italy and the English Speaking World from Chaucer to Seamus Heaney*, ed. Giuseppe Galigani (Florence: Edizioni Pagliai Polistampa, 2007), 205–218.

Dieke, Ikema. "Paradoxes of Carnality and the Moral Topography of Baraka's *The System of Dante's Hell*." *CLA Journal* 50.3 (2007): 263–78.

Di Pede, Robert. "The Sexual Pilgrim, Transfiguration, and the World: The Poetics of Society in the Dantean Vision of Love." *Rivista di studi italiani* 22.2 (2004): 1–21.

Enright, Nancy. "Dante's *Divine Comedy*, Augustine's *Confessions*, and the Redemption of Beauty." *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture* 10.1 (2007): 32–56.

Flaxman, John. *Flaxman's Illustrations for Dante's* Divine Comedy. Mineola, N.Y.: Dover Publications, 2007.

Frank, Maria Esposito. "Dante's Muhammad: Parallels between Islam and Arianism." *Dante Studies* 126 (2007): 185–206.

Franke, William. "The Ethical Vision of Dante's *Paradiso* in Light of Levinas." *Comparative Literature* 59.3 (2007): 209–27.

Fugelso, Karl. "Defining the State in *Commedia* Miniatures: Pictorial Responses to Dante's Condemnation of Florence." *Studies in Iconography* 28 (2007), 171–207.

Fyler, John M. *Language and the Declining World in Chaucer, Dante, and Jean de Meun.* Cambridge, England: Cambridge University Press, 2007.

Martínez Gázquez, José. "Translations of the Qur'an and Other Islamic Texts before Dante (Twelfth and Thirteenth Centuries)." *Dante Studies* 126 (2007): 79–92.

Havely, Nick R. *Dante.* Malden, Mass.: Blackwell Publishing, 2007.

Hawkins, Peter S. "Dante, St. Paul, and the Letter to the Romans." In *Medieval Readings of Romans*, ed. William S. Campbell, Peter S. Hawkins, and Brenda Deen Schildgen (Edinburgh: Continuum/T&T Clark, 2007), 115–33.

Hawkins, Peter S. "Still Going Strong: Dante Now." *Christianity and Literature* 56.3 (2007): 489–504.

Hawkins, Peter S. "Poema Sacro." *Annali d'Italianistica* 25 (2007): 177–201.

Hede, Jesper. *Reading Dante: The Pursuit of Meaning.* Lanham, MD: Lexington Books, 2007.

Heller, Michael. "Dantean Reznikoff." *Talisman* 34 (2007): 35–41.

Hollander, Robert. "*Inferno* 27.21: 'Istra ten va, più non t'adizzo': A New Hypothesis." *EBDSA: Inferno,* 5 May 2007.

Hollander, Robert. "The Sibyl in Paradiso 33.66 and in De civitate Dei 18.23." *EBDSA: Paradiso*, 4 October 2007.

Hustis, Harriet. "Falling for Dante: The *Inferno* in Albert Camus's *La Chute*." *Mosaic* 40.4 (2007): 1–16.

Jongeneel, Els. "Art and Divine Order in the *Divina Commedia*." *Literature and Theology* 21.2 (2007): 131–43.

Kaylor, Noel Harold, Jr. "Boethius, Dante, and Teaching Aspects of Chaucer's Tragedy." In *Approaches to Teaching Chaucer's Troilus and Criseyde and the Shorter Poems*, ed. Tison Pugh and Angela Jane Weisl (New York: Modern Language Association of America, 2007), 43–49.

Kleinhenz, Christopher. "Perspectives on Intertextuality in Dante's *Divina Commedia*." *Romance Quarterly* 54.3 (2007): 183–94.

Lombardi, Elena. *The Syntax of Desire: Language and Love in Augustine, the Modistae, Dante*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.

Maldina, Nicolò. "Api e vespe nella *Commedia*: Osservazioni sul bestiario dantesco." *L'Alighieri* 48.1 (2007): 121–42.

Mallette, Karla. "Muhammad in Hell." *Dante Studies* 126 (2007): 207–224.

Marchesi, Serena. "'Go, Say This, Pilgrim Dear!': Strutture attoriali dantesche in 'Rudel to the Lady of Tripoli' di Robert Browning." *Strumenti critici* 113.1 (2007): 49–66.

Marchesi, Simone. "Distilling Ovid: Dante's Exile and Some Metamorphic Nomenclature in Hell." In *Writers Reading Writers: Intertextual Studies in Medieval and Early Modern Literature in Honor of Robert Hollander*, ed. Janet Levarie Smarr (Newark: University of Delaware Press, 2007), 21–39.

Matt, Andrew John. "The Poetics of Dreaming: Virgil, Ovid, and Dante." *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences* 68 (2007): 563.

Manganiello, Dominic. "Dante and Wendell Berry's Modern Book of Memory." In *Memory and Medievalism*, ed. Karl Fugelso (Cambridge, England: Brewer, 2006), 115–125.

Minear, Erin Kathleen. "Eternity and the Productions of Time: Musical Description in Shakespeare, Dante, and Milton." *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences* 68 (2007): 563.

Olson, Kristina Marie. "The Afterlife of Dante's *Commedia* in Boccaccio's *Decameron* and *Esposizioni*." *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences* 67 (2006): 3813.

Pertile, Lino. "Dante, Ulisse e l'altro viaggio (*Inf.* 1.91)." *EBDSA: Inferno*, 12 June 2007.

Pertile, Lino. "Virgil Is Not Angry: A Note on *Inferno* 27.21." *EBDSA: Inferno*, 13 December 2007.

Peterson, Thomas E. "Ovid and Parody in Dante's *Inferno*." *Annali d'Italianistica* 25 (2007): 203–16.

Pollack-Pelzner, Daniel. "Reversionary Company: Keats, Homer, and Dante in the Chapman Sonnet." *Keats-Shelley Journal* 56 (2007): 39–49.

Raffa, Guy P. *Danteworlds: A Reader's Guide to the* Inferno. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

Regn, Gerhard. "Double Authorship: Prophetic and Poetic Inspiration in Dante's *Paradise*." *MLN* 122.1 (January, 2007), 167–85.

Rossini, Antonio. "Dante e la parodia." *Rivista di Studi Italiani* 22.2 (2007): 22–46.

Schildgen, Brenda Deen. "Philosophers, Theologians, and the Islamic Legacy in Dante: *Inferno* 4 versus *Paradiso* 4." *Dante Studies* 126 (2007): 113–32.

Shepard, Laurie. "Appropriating Dante: Florentine Humanist Readers and the *Divine Comedy*." *Forum Italicum* 41.1 (2007): 240–245.

Steinberg, Justin. *Accounting for Dante: Urban Readers and Writers in Late Medieval Italy*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2007.

Stone, Gregory B. "Dante and the *Falasifa*: Religion as Imagination." *Dante Studies* 126 (2007): 133–56.

Tolan, John. "Mendicants and Muslims in Dante's Florence." *Dante Studies* 126 (2007): 227–48.

Ziolkowski, Jan M. "Introduction to Dante and Islam." *Dante Studies* 126 (2007): 1–34.

Translations

Alighieri, Dante. *Paradiso*. Translated by Robert and Jean Hollander. New York: Doubleday, 2007.

Alighieri, Dante. *Inferno*. Translated by Tom Simone. Newburyport, Mass.: Focus Publishing, 2007.

Reviews

Alighieri, Dante. *Paradiso*. Tr. Robert Hollander and Jean Hollander. Ed. Robert Hollander. New York: Doubleday, 2007. Reviewed by:
Eric Ormsby, *New Criterion* 26.3 (2007): 73–77.

Barolini, Teodolinda. *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*. New York: Fordham University Press, 2006. Reviewed by:
Steven Botterill, *Renaissance Quarterly* 60 (2007): 890–91.

Cox, Catherine S. *The Judaic Other in Dante, the Gawain Poet, and Chaucer*. Gainesville: University Press of Florida, 2005. Reviewed by:
Lisa Lampert-Weissig, *The Modern Language Review* 102 (2007): 194–95.

Dameron, George W. *Florence and Its Church in the Age of Dante*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005. Reviewed by:
Peter S. Hawkins, *Christianity and Literature* 56.3 (2007): 489–504.

Dante and the Franciscans. Ed. Santa Casciani. Leiden: Brill, 2006. Reviewed by:
Giuseppe C. Di Scipio, *Renaissance Quarterly* 60 (2007): 1307–09.

Gragnolati, Manuele. *Experiencing the Afterlife: Soul and Body in Dante and Medieval Culture*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2005. Reviewed by:
Francesco Ciabattoni, *MLN* 122.1 (2007): 211–12.
Warren Ginsberg, *Speculum* 82 (2007): 191–93.
Peter S. Hawkins, *Christianity and Literature* 56.3 (2007): 489–504.

David Ruzicka, *The Modern Language Review* 102 (2007): 249–51.

Gilson, Simon. *Dante and Renaissance Florence.* Cambridge, England: Cambridge University Press, 2005. Reviewed by:
Laurie Shepard, *Forum Italicum* 41.1 (2007): 240–45.

McMahon, Robert. *Understanding the Medieval Meditative Ascent: Augustine, Anselm, Boethius, and Dante.* Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 2006. Reviewed by:
Raymond Cormier, *Speculum* 82 (2007): 735–36.

Miller, James, ed. *Dante & the Unorthodox: The Aesthetics of Transfiguration.* Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 2005. Reviewed by:
Peter S. Hawkins, *Christianity and Literature* 56.3 (2007): 489–504.

Moevs, Christian. *The Metaphysics of Dante's* Comedy. Oxford: Oxford University Press, 2005. Reviewed by:
Warren Ginsberg, *Speculum* 82 (2007): 467–70.

Scott, John A. *Understanding Dante.* Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2004. Reviewed by:
Peter S. Hawkins, *Christianity and Literature* 56.3 (2007): 489–504.

Watt, Mary Alexandra. *The Cross that Dante Bears: Pilgrimage, Crusade, and the Cruciform Church in the* Divine Comedy. Gainesville: University Press of Florida, 2005. Reviewed by:
Kyle Hall, *Italica* 84 (2007): 859–61.

Addendum for 2006

Cook, Christopher D. *Dante at Illinois.* Urbana, Ill.: Rare Book & Manuscript Library, 2006. v, 35 pp.

One Hundred-and-Twenty-Sixth Annual Report of the Dante Society of America

Past Presidents of the Dante Society

Henry Wadsworth Longfellow, 1881–1882
James Russell Lowell, 1882–1892
Charles Eliot Norton, 1892–1908
Edward Stevens Sheldon, 1909–1915
Charles Hall Grandgent, 1915–1932
Jeremiah D.M. Ford, 1932–1940
Fred Norris Robinson, 1940–1954
Ernest Hatch Wilkins, 1954–1959
George Hussey Gifford, 1959–1967
Vincenzo Cioffari, 1967–1973
Nicolae Iliescu, 1973–1979
Robert Hollander, 1979–1985
Joan M. Ferrante, 1985–1991
Charles T. Davis, 1991–1997
Teodolinda Barolini, 1997–2003

OFFICERS FOR 2008–2009

President
Giuseppe Mazzotta
Yale University

Vice-President
Todd Boli
Framingham, MA

Secretary-Treasurer
Vincent Pollina
Tufts University

Other Members of the Council

Susanna Barsella
Fordham University

Daniela Boccassini
University of British Columbia

William Franke
Vanderbilt University

Arielle Saiber
Bowdoin College

Nancy Vickers
Bryn Mawr College

LIST OF MEMBERS

HONORARY MEMBERS

Ignazio Baldelli †, Rome, Italy
Piero Boitani, Rome, Italy
Patrick Boyde, Cambridge, England
Anna Maria Chiavacci Leonardi, Firenze, Italy
Umberto Eco, Milan, Italy
John Freccero, New York, New York
Emilio Pasquini, Bologna, Italy
Carlo Ossola, Revigliasco Torinese, Italy
Jacqueline Risset, Rome, Italy
John A. Scott, Crawley (Perth), Western Australia

FELLOWS

Seamus Heaney, Cambridge, MA
W.S. Merwin, Haiku, HI

MEMBERS

(*designates Life Member; **designates Sustaining Life Member)
Kelsey Abbruzzese, Brimfield, IL
Pasquale Accardo, Richmond, VA
Sara M. Adler, Claremont, CA
Alfred F. Alberico, San Rafael, CA
Fabian Alfie, Tucson, AZ
Angela Alioto*, San Francisco,CA
Mowbray Allan, Quincy, IL
Kristen Allen, Toronto, ON, Canada
Francis J. Ambrosio, Washington, DC
Roberta Antognini, Tenafly, NJ
Bruno A. Arcudi, Buffalo, NY
Maria Luisa Ardizzone, New York, NY
Albert Russell Ascoli, Berkeley, CA
Aida Audeh, St. Paul, MN
Susan P. Bachelder, South Egremont, MA
Gabriella I. Baika, Auburn, AL
Lawrence Baldassaro. Milwaukee, WI

Marino A. Balducci*, Monsummano Terme (Pistoia), Italy
Zygmunt Baranski, Reading, England
John C.Barnes*, Dublin, Ireland
Teodolinda Barolini**, New York, NY
Susanna Barsella, Bethesda, MD
Richard Bates*, Ambridge, PA
Rebecca S. Beal, Scranton, PA
V. Stanley Benfell III, Provo, UT
Philip R. Berk, Rochester, NY
Aldo S. Bernardo*, Johnson City, NY
Craig Bertolet, Auburn, AL
Steinar Bjartveit*, Oslo, Norway
Corinne Black*, Riverside, CA
Gregory Francesco Blanch, Las Cruces, NM
Daniela Boccassini*, Vancouver, BC, Canada
Todd Boli, Framingham, MA
Davide Bolognesi, New York, NY
Franco Boni, New York, NY
Antonello Borra, Burlington, VT
Steven Botterill, Berkeley, CA
Eren Branch, San Diego, CA
Simone Bregni, St. Louis, MO
David Dean Brockman, Glenview, IL
Charles Clifford Brooks III, Marble Hill, GA
Margaret Brose, Santa Cruz, CA
Kevin Brownlee*, Philadelphia, PA
Henry Brownstein, New York, NY
Boris Buia, Baltimore, MD
Scott E. Bullock, Dubuque, IA
Theodore Cachey, Jr.*, Notre Dame, IN
Rino Caputo, Latina, Italy
Theresa Carballal, New York, NY
Paul Carranza, Columbia, SC
Alessandro Carrera, Houston, TX
Robert C. Carroll, Bar Mills, ME
Lisa Caruana, Amherst, NY
Gino Casagrande, Eugene, OR
Barbara Casalini, Fiesole (Firenze), Italy

Adolph Caso, Weston, MA
Mario Catinella, Dorchester, MA
Nicola Cavalli, Milan, Italy
Dino S. Cervigni, Chapel Hill, NC
Gary P. Cestaro, Chicago, IL
Daniel D. Chabris*, Madison, CT
Scott Challener, Cambridge, MA
Grace Chan, Westmont, IL
Daniel E. Christian, Baltimore, MD
Caron Ann Cioffi, Davis, CA
Justin Clark, Aurora, CO
Kenneth L. Clarke, Oxford, England
Diskin Clay, Durham, NC
Joaquim-Francisco Coelho*, Cambridge, MA
Marc Cogan, Ypsilanti, MI
Juan J. Colina de Vivero*, Philadelphia, PA
James J. Collins, Philadelphia, PA
Vittoria Colonnese-Benni, Ottawa, ON, Canada
Neil E.G. Coltart**, Glasgow, Scotland
Stephen M. Conger, Leesburg, VA
Christopher L. Constas, Chestnut Hill, MA
Christopher D. Cook, Urbana, IL
Thomas L. Cooksey, Savannah, GA
Alison Cornish, Ann Arbor, MI
Joseph L. Cortese, Fremont, CA
Natalia Costa, Berkeley, CA
Gustavo Costa, Berkeley, CA
James Finn Cotter, Newburgh, NY
Christine N. Cowan, Baton Rouge, LA
Julia Cozzarelli, Ithaca, NY
Alfred R. Crudale, West Kingston, RI
Giovanni D'Agostino, San Juan, PR
Marsha Daigle-Williamson, Ypsilanti, MI
Maria Manuela W. Dal Borgo, Tallahassee, FL
Robert J. Daniels, Lake Forest, IL
Francesca D'Antoni, Denver, CO
Benjamin David, Portland, OR
Hugh J. Dawson*, San Francisco, CA

Geraldine P. de Battle★, Marlboro, VT
Margherita De Bonfils Templer, Tempe, AZ
Pamela Dellal, Belmont, MA
James D'Emilio, La Jolla, CA
Anita Dente★, Brooklyn, NY
Baldassare Di Bartolo, Chestnut Hill, MA
Giuseppe Di Scipio, New York, NY
Bert Dillon, Columbia, SC
Geraldine Doddato, East Hills, NY
Jack Donehey-Nykiel, Hoffman Estates, IL
Douglas M. Doty †, Bronxville, NY
Nicholas Dube, Cambridge, MA
Paul A. Dumol★, Pasig City, The Philippines
Christian Y. Dupont, Charlottesville, VA
Nancy Vine Durling, Berkeley,CA
Robert Durling, Berkeley, CA
Roberto González Echevarría, Northford, CT
Robert R. Edwards, University Park, PA
Martin Eisner, Durham, NC
Michael Ely, Arlington, VA
Patricia Erskine-Hill, Waco, TX
Judson Evans, Holbrook, MA
Benedetto Fabrizi, West Newton, MA
Anthony E. Farnham★, South Hadley, MA
Elizabeth Feeney, New Haven, CT
Joan M. Ferrante★★, New York, NY
Elsa Filosa, Nashville, TN
G. Tyler Fischer, Lancaster, PA
David G. Franco, Grass Valley, CA
William Franke★, Nashville, TN
Margherita Frankel, New York, NY
Ombretta Frau, South Hadley, MA
Donald Craig Freeman, Cambridge, MA
Karl Fugelso★, Towson, MD
John M. Fyler, Medford, MA
Patrick M. Gardner, South Bend, IN
Diane Coffman Garvin, Dallas, TX
Carlos Gatti★, Lima, Peru

Cosetta Gaudenzi, Memphis, TN
Sherif Gergis, Dover, DE
Magdalena Gilewicz, Fresno, CA
Giulio Gilli**, Torino, Italy
Cynthia A. Gilliatt*, Harrisonburg, VA
Simon Gilson, Coventry, England
Warren Ginsberg, Eugene, OR
Marie Giuriceo, Yonkers, NY
Diana Glenn, Adelaide, SA, Australia
Fred Glienna*, South Pasadena, CA
Gregory Golding, Wichita, KS
R. James Goldstein, Auburn, AL
Stefano Gonella, Evanston, IL
Guglielmo Gorni*, Foligno, Perugia, Italy
Cristina Gragnani, Chicago, IL
Joseph A. Grispino, Tucson, AZ
Alexander Grutman*, New York, NY
Stefano Gulizia, Baltimore, MD
John Guzzardo, San Juan, PR
Roy S. Hagman, Peterborough, ON, Canada
Edward Hagman, Madison, WI
Denis Hallinan, O.P.*, Rome, Italy
Donald J. Hambrick, Halifax, N.S., Canada
Brian Harris, Greenwood Village, CO
Claire-Marie Hart, Beverly, MA
Thomas Elwood Hart, Salzburg, Austria
Peter S. Hawkins, Boston, MA
Ronald B. Herzman, Geneseo, NY
Eugene Hill, South Hadley, MA
Robert Hollander*, Hopewell, NJ
Julia Bolton Holloway*, Firenze, Italy
Olivia Holmes, Hanover, NH
Jason Houston, Norman, OK
Jourdan Houston, Durango, CO
Lloyd Howard, Victoria, BC, Canada
Nicolae Iliescu †, Cambridge, MA
Antonio Illiano*, Chapel Hill, NC
Christoph Irmscher, Bloomington, IN

Leon Jacobowitz-Efron, Tel Aviv, Israel
Steve Jacobsen, Santa Barbara, CA
Rachel Jacoff*, Boston, MA
Virginia Jewiss, New Haven, CT
Craig Kallendorf, College Station, TX
Jesse Katen, Windsor, NY
Zvonimir S. Katusic, Rochester, MN
Richard Kay, Lawrence, KS
John L. Kehoe, Englewood, NJ
Henry Ansgar Kelly, Los Angeles, CA
Mary Ruth Kelly, RSM, Dallas, PA
Jim Kerbaugh, Jacksonville, IL
Victoria Kirkham, Philadelphia, PA
Christopher Kleinhenz*, Madison, WI
Patricia M. Kmieciak, Jacksonville, FL
David J. Kovarovic, Alva, OK
Robert J. Koza, Chicago, IL
Richard H. Lansing**, Waltham, MA
Blaine Larson*, Lovettsville, VA
Ricardo José Lustosa Leal, Brasilia, Brazil
Scott Lee, Wethersfield, CT
Lyn Lejeune, Pensacola, FL
Marc A. Lepain, Worcester, MA
Jessica Levenstein, Hamden, CT
Joan H. Levin, Philadelphia, PA
Dennis Looney*, Pittsburgh, PA
Elizabeth Loranth, Boston, MA
Robert Lorenzi, Marlton, NJ
Joseph Lovalvo, Valley Stream, NY
Kerr Wissler Low**, Newport Beach, CA
David G. Lummus, Stanford, CA
Joseph Luzzi, Annandale-on-Hudson, NY
Allison M. Lyzenga, Altadena, CA
Alexander MacKnight, South Hobart, Tasmania, Australia
Donald Maddox, Amherst, MA
N. John Magrisso, Cambridge, MA
William Mahrt, Stanford, CA
R.A. Malagi, Ahmedabad, India

Albert N. Mancini, Worthington, OH
Allen Mandelbaum*, Winston-Salem, NC
Simone Marchesi, Princeton, NJ
James L Marketos, Washington, DC
Michael Mantel, Springfield, VT
Franco Masciandaro, Storrs, CT
Antonio C. Mastrobuono*, Los Angeles, CA
J. Chesley Mathews*, Santa Barbara, CA
Andrew Matt, Swarthmore, PA
Elaine Mawhinney, Newburyport, MA
Jerome Mazzaro*, New York, NY
Elizabeth Hunt Mazzocco, Amherst, MA
Angelo Mazzocco, South Hadley, MA
Giuseppe Mazzotta, New Haven, CT
Bowen H. McCoy, Los Angeles, CA
Michael P. McDonald*, Washington, DC
Stephen McFarland, Brooklyn, NY
Richard McKim, Katonah, NY
Carin McLain, New York, NY
James McMenamin, Cambridge, MA
William John Meegan*, Syracuse, NY
Giorgio Melloni, NY, NY
María Rosa Menocal, New York, NY
Ellen Mickiewicz, Chapel Hill, NC
Alan W. Miller, New York, NY
James V. Mirollo, New York, NY
Christian R. Moevs, South Bend, IN
Julius A. Molinaro*, Toronto, Canada
Patrick Molloy, NY, NY
Vittorio Montemaggi, Cambridge, England
John W. Moore, State College, PA
Anthony J. Morandi, Billerica, MA
Leslie Zarker Morgan, Baltimore, MD
Molly Morrison, Athens, OH
Richard Morton, Hamilton, ON, Canada
Richard P. Mroz, Lutherville, MD
Andrea Moudarres, New Haven, CT
Stefano Mula, Middlebury, VT

Matt Murphy, Lockport, NY
Diane Murphy, Unity, ME
Kristen Murtaugh, Delray Beach, FL
Daniel Murtaugh, Delray Beach, FL
Howard Needler, New Haven, CT
Thomas R. Nevin*, University Heights, OH
Joan Nordell, Cambridge, MA
Anthony J. Oldcorn, Wellesley, MA
Patrick Oliver-Kelley, New York, NY
Philip F. O'Mara*, Lexington, VA
Paul Oppenheimer, New York, NY
Lydia M. Oram, Northampton, MA
Frank Ordiway**, Princeton, NJ
Donald Oresman, New York, NY
Kenneth E. Owen, Los Angeles, CA
Nicole Pagano, Berkeley, CA
Pina Palma, Woodbridge, CT
Margherita Pampinella-Cropper, Towson, MD
Paul J. Papillo, Dobbs Ferry, NY
Michael Papio, Amherst, MA
Thomas Parisi, South Bend, IN
Dabney Park, Jr., Coral Gables, FL
Deborah Parker, Charlottesville, VA
Francesca Parmeggiani, Bronx, NY
Joseph Pasquariello, Staten Island, NY
Joy Patterson, Melbourne, FL
Gordon Patterson, Melbourne, FL
Rodney J. Payton, Bellingham, WA
Anthony L. Pellegrini*, Vestal, NY
Robert Frank Pence**, Washington, DC
Joseph Pequigney, New York, NY
Nicolas J. Perella*, Berkeley, CA
Lino Pertile*, Cambridge, MA
Larry Peterman, Davis, CA
Thomas E. Peterson, Athens, GA
Jennifer Petrie*, Dublin, Ireland
George Peyton*, London, OH
Daniel Pinti, Niagara University, NY

Vĕronique Plesch, Waterville, ME
Edward Plunkett, Cape May, NJ
Tamara L. Pollack, Bloomington, IN
Vincent Pollina, Medford, MA
Wendy Pollitz, Ukiah, CA
Gabrielle E. Popoff, New York,NY
Ronald Prater, Brasília, Brazil
F. Regina Psaki*, Eugene, OR
Ricardo J. Quinones*, Los Angeles, CA
Dawn V. Randall, Wayland, MA
Robert N. Randall, Wayland, MA
Guy P. Raffa, Austin, TX
John A. Rdzak, Orland Park, IL
Brian Regan, Sacramento, CA
Bodo Reichenbach, Arlington, MA
Joshua Reid, Springfield, IL
Patricia Lyn Richards, Gambier, OH
Anthony Roda, Oneonta, NY
Maria Roglieri, Sleepy Hollow, NY
Dante J. Romanini, Voorhees, NJ
Franca Rosengren, Ventura, CA
Roy Rosenstein, Paris, France
Brandy L. Ross, Columbus, OH
Claudia Rossignoli*, St Andrews, Fife, Scotland
Claude A. Ruffalo, Topanga, CA
Matthiew Ruggiero, Chestnut Hill, MA
Charles C. Russell, Kensington, MD
Teresa Grazia Russo, Vaughan, ON, Canada
Lawrence V. Ryan, Stanford, CA
Arielle Saiber, Brunswick, ME
Eve Salisbury, Kalamazoo, MI
Anne Thomas Sampson, Bloomington, IN
Mark Sandona, Frederick, MD
Federico Sanguineti*, Fisciano (Salerno), Italy
Giacomo Scarato*, Paterson, NJ
Brenda Deen Schildgen, Berkeley, CA
Richard J. Schoeck*, Lawrence, KS
Anne M. Schuchman, Rutherford, NJ

Frank Sciulli, Pittsburgh, PA
Stefano Selenu, Providence, RI
Karl-Ludwig Selig, New York, NY
Judith Serafini-Sauli, Bronxville, NY
Laurie Shepard, Chestnut Hill, MA
Michael Sherberg, St. Louis, MO
Judith Patricia Shoaf, Gainesville, FL
Richard A. Shoaf, Gainesville, FL
Leah Angell Sievers, Midlothian, VA
William Singletary, Wynnewood, PA
Mary Sisler, Upper Montclair, NJ
Carole Slade, New York, NY
Janet L. Smarr*, La Jolla, CA
Lee Daniel Snyder, Sarasota, FL
Madison U. Sowell*, Provo, UT
L. Eugene Startzman, Berea, KY
Elizabeth Statmore*, San Francisco, CA
Glenn A. Steinberg, Ewing, NJ
William A. Stephany, South Burlington, VT
Robert G. Stern, Chestnut Hill, MA
Dana A. Stewart, Binghamton, NY
Eleonora Stoppino, Urbana, IL
H. Wayne Storey, Bloomington, IN
Sara Sturm-Maddox, Amherst, MA
Michael Subialka, Chicago, IL
James P. Sullivan, University Center, MI
Umberto Taccheri, Notre Dame, IN
Dan Terkla, Bloomington, IL
Steven A. Thomas, Lutherville, MD
James Torrens, S.J., Los Angeles, CA
Mario Trovato, Evanston, IL
Alan S. Trueblood*, Little Compton, RI
Paul Tucci, Rye, NY
Rosine V. Turner*, Madison, WI
Dianne Vagnini, Middlebury, CT
Charles Vallely, Chestnut Hill, MA
Kevin P. Van Anglen, Bedford, NH
Kathleen Verduin, Holland, MI

Nancy J. Vickers**, Boston, MA
Catherine G. Vignale, Holmdel, NJ
Anthony Viscusi**, New York, NY
John Wager, Lisle, IL
David Wallace*, Philadelphia, PA
Elizabeth Walsh, San Diego, CA
Denise Walters, Westminster, CO
Robert Carroll Walters*, Worcester, MA
Lawrence Warner*, Sydney, NSW, Australia
Heather Webb, Columbus, OH
Robert M. Weiner, Brookline, MA
Elizabeth B. Welles, Bethesda, MD
Thomas Werge, Notre Dame, IN
Kathryn G. Werling, Columbus, OH
Rebecca West, Chicago, IL
Scott D. Westrew, NY, NY
Winthrop Wetherbee, Ithaca, NY
Max A. Wickert, Buffalo, NY
Chauncey Wood, Simcoe, ON, Canada
Seth Zimmerman, Bellingham, WA
Jan Ziolkowski*, Cambridge, MA

The Dante Prize and the Charles Hall Grandgent Award

Since 1887 the Dante Society of America has offered an annual prize for the best student essay on a subject related to the life or works of Dante. The Dante Prize of five hundred dollars is offered for the best essay submitted by an undergraduate in any American or Canadian college or university, or by anyone not enrolled as a graduate student who has received the degree of A.B. or its equivalent within the past year. In addition, a prize of seven hundred and fifty dollars, the Charles Hall Grandgent Award, is offered for the best essay submitted by an American or Canadian student enrolled in any graduate program.

All submissions must be sent as e-mail attachments to the Dante Society at *dsa@dantesociety.org*. Undergraduate essays should be no longer than 5,000 words and graduate essays no longer than 7,000 words. The deadline for submission is June 30.

Each writer should provide a cover page (as the first page of the file) giving the writer's name, local, permanent and e-mail addresses, the title of the essay, the essay category, and the writer's institutional affiliation. The writer's name should not appear on the essay title page (to follow the cover page) or on any other page of the essay since the essays are submitted anonymously to the readers. Quotations from Dante's works should be cited in the original language, and the format of an essay should conform to either the Chicago or MLA Style Sheet guidelines.

Submissions will be judged by a special Committee of the Society. If it should be decided that none of the essays submitted deserves a full prize, the Society may award one prize to two contestants, each to receive one half of the prize, or it may make no award. The results will be announced in early autumn and published in the fall issue of the Society's *Newsletter* and in *Dante Studies*. While the essays remain the intellectual property of the writers, the submitted text will not be returned to authors.

Report of the Secretary

The 126th annual meeting of the Dante Society (and the 53rd of the incorporated Dante Society of America) was held at the Carriage House of the Longfellow National Historic Site in Cambridge, Massachusetts, on Saturday, May 17, 2008. President **Giuseppe Mazzotta** called the meeting to order at 10:00 a.m. President Mazzotta introduced National Park Service Ranger **Nancy Jones**, who, on behalf of **Jim Shea**, Manager of the Longfellow National Historic Site, offered a few words of welcome to our group.

After the business meeting, President Mazzotta introduced **Joseph Luzzi** of Bard College, who spoke to the members on the subject of "*Come fronda in ramo*: Dante's Neologisms."

The balloting in the spring of 2008 resulted in the election of **Todd Boli** and **Nancy Vickers** to the Council for a term of three years and the election of **Vincent Pollina** as Secretary-Treasurer for a term of one year. In the summer, **Todd Boli** was elected Vice-President for the year 2008–2009.

In the prize competition for 2007, the Dante Prize for the best undergraduate essay was awarded to **Sherif Girgis** of Princeton University, and the Grandgent Award for the best essay by a graduate student was awarded to **Kristen Allen** of the University of Toronto. Cited for honorable mention were, for the Dante Prize, **Kelsey Abbruzzese** of Bowdoin College and **Eric Baldetti** of Bard College, and, for the Grandgent Award, **Davide Bolognesi** of Columbia University. **Dana Stewart** (chair) and **Olivia Holmes** served as judges.

The Dante Society met in conjunction with the MLA Annual Convention in Chicago on Saturday, December 29, 2007. **Giuseppe Mazzotta** introduced **Albert Russell Ascoli** of the University of California, Berkeley, who spoke on "The Language of the Author: *Paradiso* 26."

The Society sponsored three sessions at the Forty-Third International Congress on Medieval Studies, held at Western Michigan University, Kalamazoo, Michigan, May 8–11, 2008:

Dante I: Desire, Allegory and Gender in the *Divine Comedy*, **Nicholas R. Havely** (University of York), Chair. **Fortunato Trione** (University of Toronto), "The Structure of Desire in Dante's *Divine Comedy.*" **Ann R. Meyer** (Claremont McKenna College and The National Endowment for the Humanities), "Dante's Mary: Incarnational Allegory and the Philosophers in *Purgatorio* I-III." **B.J. van Damme** (New York University), "Dante's Rosebud: *Vedovo* in Dante."

Dante II: Poetry, Politics and Music in the *Divine Comedy*, **Christopher Kleinhenz** (University of Wisconsin-Madison), Chair. **Teresa Gualtieri-Clark** (Independent Scholar), "The Hollow Hunt: Falconry and Fraud in the *Inferno*." **Pina Palma** (Southern Connecticut State University), "*Inferno* XXV: The Puzzle of the Missing Myth." **Filippo Naitana** (University of Oklahoma), "Dante and the Riddle of Music."

Dante III: Dante Commentaries, Written and Visual, **Pina Palma** (Southern Connecticut State University), Chair. **Karl Fugelso** (Towson University), "Mural Morality: Manipulating Walls to Condemn Florence in *Commedia* Miniatures." **Christopher Kleinhenz** (University of Wisconsin-Madison), "Art in Dante's *Purgatorio*." **Nicholas R. Havely** (University of York), "Serravalle's Dante in Fifteenth-Century England."

Dante Studies Style Sheet

Guidelines for Authors

[3.25.09]

Dante Studies is the official annual of the Dante Society of America, which was founded in 1881 by Henry Wadsworth Longfellow, James Russell Lowell, and Charles Eliot Norton (the Society's first three presidents) and others. Like the Dante Society as a whole, *Dante Studies* is dedicated to the furtherance of the study of the works of Dante Alighieri. Its editorial board welcomes submissions, in English or Italian, on all subjects connected with Dante's life, works, influence, and critical reception.

General Remarks

For distinctive treatment of words and phrases, grammar, punctuation, style, and matters of bibliographic citation, consult the *Chicago Manual of Style* (parenthetical numbers below refer to the 15th edition). The following notes highlight major style issues and clarify *DS* preferences where *CMS* offers choices or where *DS* practice deviates from *CMS*. Authors are strongly encouraged to use inclusive language when possible.

Abbreviations

Do not use abbreviations (except parenthetically) in run of text.

In notes, avoid *loc. cit.* and *op. cit.* Use *ibid.* only to refer the reader to a single bibliographic item cited in the immediately preceding note. If more than one work is cited in the previous note, an abbreviated (author-short title) citation should be used.

Capitalization

Certain terms designating historical, political, or cultural movements or periods are traditionally capitalized (e.g., High Middle Ages, the Renaissance, the Risorgimento); many such descriptive terms, however, need not be capitalized (e.g., antiquity, the quattrocento) (*CMS* 8.77–8.80). Capitalize adjectives derived from proper nouns that designate cultural movements and styles (e.g, Romanesque) (*CMS* 8.85); otherwise, such terms may be set lowercase.

Capitalize specific Dantean concepts (e.g., Purgatory), but do not capitalize units of topographical structure (e.g., ninth bolgia of the eighth circle).

Capitalize religious and theological concepts (e.g., the Annunciation).

Generic terms designating sections of poems, plays, and the like should be capitalized only when used with figures to cite particular sections (e.g., Canto 23, Book 4 of the *Aeneid*, the eleventh canto). Note that this opposes the recommendation of *CMS* 8.194, which specifies that such terms be universally lowercase.

Capitalize permanent epithets and personal titles that function as part of the name or can be used in direct address. Titles occurring in apposition that function descriptively (and would not occur in direct address) should not be capitalized. Titles used alone or following a name should be lowercased in run of text (but capitalized in acknowledgments and the like). (*CMS* 8.21–38)

the bishop of Paris, William of Auvergne
Doctor Angelicus
Fra Remigio de' Girolami, lector of theology at Santa Maria Novella
King George III, *but* the king of England
the Master
Pope Innocent III, the pope
The prefect Acerbo Falseroni of Florence
secretary-treasurer Vincent Pollina (*but* Address correspondence to Vincent Pollina, Secretary-Treasurer, The Dante Society of America)

Capitalize all principal words in French names of buildings (e.g., Opéra-Comique). In the names of associations, institutions, exhibitions, organizations, and the like, capitalize the first substantive only (e.g., la Légion d'honneur). Note that translated names follow English conventions for capitalization; for example, Exposition universelle internationale is rendered as Universal Exposition.

Citations

Archives and Libraries

Use full names for first instance of a given institution, though sigla may be abbreviated:

Florence, Biblioteca Nazionale Centrale (= Bibl. Naz.) (e.g., Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Magl. [Magliabechiana] 165, fol. 1r)
London, British Library (e.g., London, British Library, MS Add. 19587)
Paris, Bibliothèque nationale de France (= Bib. nat.); Bib. nat. MS Lat. 6064; MS Arabe 384
Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Vat. Lat. 4072

Edition-Independent Identifying Numbers

Short citations to works by Dante are included parenthetically in running text (and may be used in notes as well): titles—spelled out in text (e.g., *Epistole* 13.10)—are abbreviated as below, with arabic identifying section numbers separated by periods.

Conv. 4.24
Epist. 13.10
Inf. 31.112–14
Mon. 3.4.12
Par. 33.131, 137
Purg. 5.114

Works by other authors may be cited similarly after the complete title has been introduced. (For example, Vergil's *Aeneid*, referenced in the text, might be followed by a subsequent parenthetical *Aen.* 1.725.) A single reference to a classical or medieval text however, should not be abbreviated.

Note: do not use a definite article in to cantica of the *Commedia* (e.g., "In *Inferno*, Dante).

Scripture

Parenthetical references to scripture should use the "traditional" abbreviations (e.g., Gen. 1:14–19) (*CMS* 17.247, 15.51–15.53).

Secondary Literature

There is no need to include a works list in addition to endnotes; however, authors must indicate facts of publication as completely as possible,

including, for example, edition of works cited, series information, and so forth. For place of publication, use English-language equivalents for foreign city names (e.g., Florence, Rome, Vatican, *not* Firenze, Roma, Vaticano). If more than one place is given on the title page, use only the first. After an initial citation, abbreviate to author plus short title for subsequent mentions of the same work.

Use headline style capitalization for titles of English-language books and articles. Within titles, hyphenation of compounds should follow the "traditional" rules noted in *CMS* (8.170).

In general, citations of works in languages other than English may hew to *CMS*'s simple rule for sentence-style capitalization (10.3): "first word of title and subtitle and all proper nouns." (This applies to titles of French periodicals as well as to titles of articles and books.) For German titles, see *CMS* 10.43. Note that Latin also capitalizes proper adjectives. Punctuation of foreign-language titles may be modified slightly to accord with American practice (e.g., change periods to colons before subtitles).

Contra academicos
De civitate Dei
Storia della letteratura italiana
Studi danteschi

Titles within titles. In article citations, titles may be italicized as usual (e.g., "*In Omnibus Viis Tuis*: Compline in the Valley of the Rulers"). Within italicized titles the embedded title may be enclosed in quotation marks. If embedded titles are clearly represented through capitalization, quotation marks are not necessary.

La escatología musulmana en la Divina Comedia.

John Kleiner, *Mismapping the Underworld: Daring and Error in Dante's "Comedy,"* Figurae: Reading Medieval Culture (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1994), 153 n. 33. [Note in this example that no comma comes between the page number and the note number (*CMS* 17.140).]

Do not italicize an initial "the" in the names of periodicals (the *New York Times*).

In indicating pages, *p.* or *pp.* is omitted unless necessary for clarity. Inclusive page ranges should be compressed according to the scheme summarized below (under "Numbers").

For Internet citations, do not enclose URLs in angle brackets.

In general, spell out series names in full; however, such well-known abbreviations as *PL* and *PMLA* need not be expanded.

Sample note forms:

EDITIONS

Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, trans. Charles S. Singleton, 6 vols., Bollingen Series 80 (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1970–75).

Gregory, *Moralia in Job* 4.1 (*PL* 75.637–41).

ARTICLE

Charles T. Davis, "Dante's Vision of History," *Dante Studies* 118 (2000): 243–59.

Paul Renucci, "Dante et les mythes du *Millenium*," *Revue des études italiennes*, n.s., 11 (1965): 393–421. [French journal titles follow sentence-style capitalization]

BOOKS/ /MONOGRAPHS

Helga Scheible, *Die Gedichte in der "Consolatio Philosophiae" des Boethius*, Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, n.F., 46 (Heidelberg: Carl Winter, 1972).

Teodolina Barolini, *Dante's Poets: Textuality and Truth in the Comedy* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1984), 212–15.

REFERENCE WORKS

The Dante Encyclopedia, s.v. "Forese."

Italics

Foreign words and phrases not in general usage (*Merriam-Webster's Collegiate Dictionary* may be considered a starting point in this regard) should be italicized (e.g., *canzoni*).

Quotations

The *Commedia* is to be quoted according to a standard Italian critical edition of the text. Those of Giorgio Petrocchi (Milan: Mondadori, 1966–67; 2nd ed., 1994) or Federico Sanguineti (Florence: SISMEL, 2001) are currently recommended.

Use a word space on both sides of the solidus (e.g., "la quale è sì 'invilita, / che ogn' om par che mi dica: 'Io t'abandono,' ").

The journal does not include translations of Dante's Italian texts unless there is a special *ad locum* reason. Extracts from Latin texts, however, should be translated in run of text, with the original text given in notes.

Numbers

In run of text, spell out one through ninety-nine and large round numbers. In sentences including numbers both greater and less than ninety-nine, use figures. Do not use roman numerals in citations.

Dates should be expressed in the form *month day, year.* Decades should be written out in full in figures or as words (the 1330s, *or* the thirties, *but not* the '30s).

Spell out designations for centuries and unit modifiers composed thereof:

the fourteenth century; fourteenth-century works
the early/late fourteenth century; late fourteenth-century works
the mid to late fourteenth century; mid to late fourteenth-century works
the mid-1330s, the mid to late 1330s

Inclusive ranges should be compressed according to the scheme offered in *CMS* 9.64, which may be summarized as follows. Note, however, that for life dates both numbers should be given in full (e.g., 1313–1375, *not* 1313–75).

- The first number is 1–99 or 100, 200, and so on: the second number is given in full (e.g., 4–29, 100–102).
- The first number is 101–109, 201–209, and so on: only the changed element of the second number is given (e.g., 102–3)

- The first number is 110–199, 210–299, and so on: the second number uses two or more digits (e.g., 1234–37, 1290–1321)

Punctuation

Do not use a comma after a short introductory phrase, unless a pause is strongly implied or readability would be adversely affected otherwise:

Thus Dante invites the reader to scrutinize . . .
In 1239 he wrote . . .
In the second book of *Monarchia* Dante . . .
Indeed, he did quite the opposite. . . .
First of all, Dante's admirers . . .

Do use the series comma: *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso*.

Do not separate a restrictive term from its neighbor with a comma, but do use a comma to set off nonrestrictive elements.

"In his treatise *Contra falsos ecclesie professores*, which was written about 1305 . . ." (no comma after title, but comma before nonrestrictive clause)

"In the second work written in the 1340s that was composed for his new patron . . ." (there were *two* works written for the new patron, both in the 1340s)

Spelling

Use American spelling. *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary* may be considered an authority in matters of spelling and hyphenation: where alternative spellings for the same term are given, use the main entry (e.g., "fueled," *not* "fuelled"; "toward" *not* "towards"). For personal names, consult *Webster's New Biographical Dictionary* or the Name Authority Headings of the Library of Congress (http://authorities.loc.gov/).

For possessives of singular nouns ending in *s*, including proper nouns, add an apostrophe and an *s*, observing the exceptions noted in *CMS* 7.20–7.22.

With regard to hyphenation, *DS* favors closing compounds that sometimes appear hyphenated (e.g., preexisting). If uncertain about whether

or not to spell a term with or without a hyphen or closed up, check *Merriam-Webster's* first to verify the status of a given term, then apply the principles concerning hyphenation set forth in *CMS* 7.82–7.90. Temporary compounds that as a unit function adjectivally before a noun (unit modifiers) should be hyphenated (e.g., "she found herself engaged in a decision-making process," *but* "decision making was not her favorite task").


NEL VII° CENTENARIO DANTESCO
ONORATE
L'ALTISSIMO POETA
L'OMBRA SVA TORNA
CH'ERA DIPARTITA
MDCCCCLXV